



# QUADERNI d'italianistica

Revue officielle de la société canadienne pour les études italiennes  
Official Journal of the Canadian Society for Italian Studies

Volume V No. 2 1984

*Editors — Directeurs*

Massimo Ciavolella (*Carleton*) Amilcare A. Iannucci (*Toronto*)

*Associate Editors — Directeurs adjoints*

S. Bernard Chandler (*Toronto*)      Carlo Chiarenza (*U.B.C.*)      Pamela D. Stewart (*McGill*)

*Managing Editor — Directeur administratif*

Leonard G. Sbrocchi (*Ottawa*)

*Book Review Editor — Responsable des comptes rendus*

Michelangelo Picone (*McGill*)

*Editorial Board — Comité de rédaction*

D. Aguzzi-Barbagli ( <i>U.B.C.</i> )	I. Lavin ( <i>I.A.S. Princeton</i> )
A. Alessio ( <i>McMaster</i> )	J. Molinaro ( <i>Toronto</i> )
K. Bartlett ( <i>Toronto</i> )	H. Noce ( <i>Toronto</i> )
S. Ciccone ( <i>U.B.C.</i> )	J. Picchione ( <i>York</i> )
A. D'Andrea ( <i>McGill</i> )	M. Predelli ( <i>Montréal</i> )
D. Della Terza ( <i>Harvard</i> )	O. Pugliese ( <i>Toronto</i> )
G. Folena ( <i>Padova</i> )	W. Temelini ( <i>Windsor</i> )
J. Freccero ( <i>Stanford</i> )	P. Valesio ( <i>Yale</i> )
H. Izzo ( <i>Calgary</i> )	C. Vasoli ( <i>Firenze</i> )
S. Gilardino ( <i>McGill</i> )	E. Zolla ( <i>Roma</i> )

*Quaderni d'italianistica* is the official journal of the Canadian Society for Italian Studies / est la revue officielle de la Société canadienne pour les études italiennes.

*Executive of the Society — Exécutif de la Société 1982-1984*

President-Président

S. Bernard Chandler (*Toronto*)

Vice President-Vice Présidente

Maria Bendinelli Predelli (*Montréal*)

Secretary/Treasurer-Secrétaire/Trésorier

Leonard G. Sbrocchi (*Ottawa*)

Past President-Président sortant

Antonio Franceschetti (*Toronto*)

*Past Presidents — Anciens Présidents*

Julius A. Molinaro (*Toronto*): 1972-1974

Antonio D'Andrea (*McGill*): 1974-1976

Antonio Alessio (*McMaster*): 1976-1978

Stefania Ciccone (*U.B.C.*): 1978-1980

Antonio Franceschetti (*Toronto*): 1980-1982

## Raffaele De Luca

Raffaele De Luca, Associate Professor of Italian Studies at Brock University, St. Catharines, died on September 30, 1984 at the age of 49 following a lengthy battle with cancer. After obtaining his Master's degree from U.C.L.A., Professor De Luca joined the faculty of Brock University in 1970 at the rank of Lecturer. He was promoted to Assistant Professor in 1972; he received his PhD from U.C.L.A. in 1977 and was promoted to the rank of Associate Professor in 1979. From 1975 to the time of his death, he served as co-ordinator of the Italian section of the Department of Romance Studies.

Professor De Luca's academic interests were extremely varied, ranging from medieval literature to contemporary linguistic theory. He was most enthused, however, with the literature of Romanticism, particularly the poetry of Ugo Foscolo, and most of his papers and publications are concerned with this area of study. Gifted with a truly remarkable command of the Italian language, Professor De Luca saw his scholastic career become tragically obstructed more than four years ago, when his unforgiving illness was first diagnosed.

His dedication to literary studies was matched only by his unqualified commitment to the Italo-Canadian community of the Niagara Region. He was the driving force behind the founding of the local branch of the prestigious Dante Society and served as its first President, giving unselfishly of his time and abundant energy. Even after his term as President expired, Professor De Luca continued to play an active and indispensable role in the Society's deliberations and efforts to stimulate interest in the culture and language of Italy.

His departure leaves a considerable void in the community, in the university and in the field of Italian Studies.

Digitized by the Internet Archive  
in 2009 with funding from  
University of Toronto

---

# QUADERNI d'italianistica

---

Vol. V, No. 2. Autunno 1984

## ARTICOLI

Susan Noakes

Dante's *Vista Nova: Paradiso* XXXIII. 136 151

Donald A. Beecher

Machiavelli's *Mandragola* and the Emerging *Animateur* 171

Laura Sanguineti White

"In tristitia hilaris in hilaritate tristis": armonia nei contrasti 190

Ernesto G. Caserta

Croce and Gramsci: Some Reflexions on their Relationship 204

## NOTE E RASSEGNE

Robert Hollander

A Note on Dante's Missing Musaeus (*Inferno* IV. 140-41) 217

Antonio Franceschetti

La personalità di Pietro E. Gherardi nelle lettere al Muratori 222

Franco Ricci

*Palomar* by Italo Calvino: the (un)Covering of (un)Equivocal (un)Truth 236

Giuliana Sanguinetti Katz

Le "adolescenze difficili" di Italo Calvino 247

Douglas Radcliff-Umstead

The Artistic Tradition: Moravia and Kandinsky 262

Rena A. Syska-Lamparska

A proposito di *Il nome della storia* di Antonio D'Andrea 270

## PICCOLA BIBLIOTECA

Randolph Starn

*Contrary Commonwealth: The Theme of Exile in Medieval and Renaissance Italy* (Kenneth R. Bartlett) 281

Delno C. West and Sandra Zimdara-Swartz

*Joachim of Fiore: A study in Spiritual Perception and History* (Joseph W. Goering) 283

Luigi Pirandello

*Lettere da Bonn, 1889-1891.* (Antonio Alessio) 284

Giuseppe Ungaretti

*Invenzione della poesia moderna: Lezioni brasiliane di letteratura (1937-42)* (Libero Bigiaretti) 286

Pietro Frassica and Antonio Carrara

*Per modo di dire: A First Course in Italian* (Marcel Danesi) 288

XII Convegno della Società Canadese per gli Studi d'Italianistica (Leonard G. Sbocchi) 290

## DIRECTORY 296

*Quaderni d'italianistica* appears twice a year, in the Spring and Fall, and publishes articles in English, French and Italian. Manuscripts should not exceed 30 pages, typewritten double-spaced, and should be submitted in duplicate: the original and a photocopy. In preparing manuscripts contributors are requested to follow the *MLA Style Sheet*.

All manuscripts to be considered for publication should be sent to one of the two editors:

M. Ciavolella  
Department of Italian  
Carleton University  
Ottawa, Ontario  
Canada K1S 5B6

Books for review should be sent to:

M. Picone Department of Italian  
Montréal, P.Q. Canada H3A 1G5

SUBSCRIPTION COST	1 year	2 years	3 years
ABONNEMENT	1 an	2 ans	3 ans
<i>Canada-USA</i>	\$12	\$20	\$27
<i>Institutions</i>	\$15	\$26	\$37

*Other countries* add \$2.50 per year for mailing and handling. Single issues \$5.00. (Please specify issue).

*Autre pays* ajouter \$2.50 par année pour les frais de poste. Pour un numéro particulier (spécifier) \$5.00.

Members of the Society automatically receive the journal. (Membership dues are \$20.00).

Please direct all subscription enquiries, and other business correspondence to:

L.G. Sbrocchi Department of Modern Languages and Literatures  
University of Ottawa Ottawa, Ontario Canada K1N 6N5

*Quaderni d'italianistica* paraît deux fois par année au printemps et en automne, et publie des articles en anglais, en français et en italien. Les manuscrits ne devraient pas dépasser 30 pages dactilographiées à double interligne et doivent être envoyés en double exemplaire (l'original et une photocopie). Pour la présentation du manuscrit les collaborateurs suivent le protocole du *MLA Style Sheet*.

Les manuscrits soumis pour publication doivent être adressés à l'un des deux directeurs:

A.A. Iannucci  
Department of Italian Studies  
University of Toronto  
Toronto, Ontario  
Canada M5S 1A1

Les livres pour comptes rendus doivent être envoyés à:

McGill University

L'adhésion à la Société donne droit à la réception de la revue. (Taux d'adhésion \$20.00).

Veuillez adresser toute demande d'abonnement et toute autre correspondance d'affaires à:

## Dante's *Vista Nova*: *Paradiso* XXXIII. 136

In the final *terzine* of his *Commedia*, the poet Dante must confront a problem similar to that faced by mystical writers in many religious traditions: he must narrate the pilgrim Dante's direct encounter with divinity, his unmediated vision of God. The penultimate sentence in the poem describes the pilgrim's difficulty in making the final step toward this vision:

Qual è 'l geomètra che tutto s'affige  
per misurar lo cerchio, e non ritrova,  
pensando, quel principio ond'elli indige,  
tal era io a quella vista nova:  
veder voleva come si convenne  
l'imago al cerchio e come vi s'indova;  
ma non eran da ciò le proprie penne:  
se non che la mia mente fu percossa  
da un fulgore in che sua voglia venne. (*Par.* XXXIII. 133-41)<sup>1</sup>

At the crux of this sentence, and of the pilgrim's difficulty, is the *vista nova*. Explication of this phrase may contribute to an understanding of the nature of the experience which the phrase designates or — if that is too much to ask from explication — to an understanding of the structure of the poem whose culmination this phrase represents.

Joseph Mazzeo and Francis X. Newman have provided students of the poem with much valuable information about the philosophical and theological foundation of the final verses of the *Commedia*.<sup>2</sup> Both point out Dante's reliance on St. Augustine's explication of the word *paradisus*, which occupies the final book of the *De Genesi ad litteram*. Commenting on St. Paul's report (II Corin. 12: 2-4) that he was carried up to the third heaven, Augustine explains that the three "heavens" represent three kinds of vision, three modes of apprehension available to mortals: *visio corporalis*, *visio spiritualis* or *imaginativa*, and *visio intellectualis*. These three modes of vision may be seen, respectively, as characteristic of the three *cantiche* which form the *Commedia*. The *Inferno* would then

represent corporeal vision, derived from the activity of the senses; the *Purgatorio* would represent spiritual or imaginative vision, which apprehends forms without physical substance, including those in dreams; and the *Paradiso* would represent intellectual vision, which apprehends what is beyond the senses and beyond the imagination. I wish here to pursue the notion of *visio intellectualis*, not primarily as a theological tradition but indeed as the basis of Dante's practice of poetry in the *Paradiso*, through a study of verbal structures, specifically the semantic fields associated with the word *vista*.

Because Mazzeo's indispensable book broke new ground in its exposition of the sources of the *Paradiso*, including the *De Genesi*, it could not also explicate each of the many difficult words and phrases of that *cantica*. Similarly, Newman's article, while it provides a framework admirable for its concise and suggestive formulation, is self-described as "necessarily schematic" (p. 77). After studying their remarks on the *Commedia*'s final vision, the reader of the poem may still feel uneasy about his ability to integrate their exposition of sources and delineation of a structuring schema into a reading of Dante's lines, many of which remain troublesome or ambiguous. While the ending of the poem designates an experience which resists human understanding, this does not mean that the reader can permit himself to settle for a reading of the words of that ending themselves as beyond understanding.<sup>3</sup> Even phrases which present themselves as designating an incomprehensible experience must be comprehensible as verbal structures, as elements in a system of reference. I hope the observations I will make here will be useful in the explication of just one of these phrases: *vista nova*.

The location of this phrase a mere nine lines from the end of the poem suggests that it is of particular interest. Moreover, this is the phrase which designates the vision which is the goal of the fictive journey the poem narrates. A pertinent question one may, I think, ask first in investigating this phrase is this: does the combination of "vista" and "nova" occur elsewhere in the *Paradiso*? To my knowledge, it occurs twice: "rinovando vista" (*Par.* XIV. 113) and "novella vista" (*Par.* XXX. 58). I will examine both in turn.

The phrase "rinovando vista" occurs in a passage which immediately follows St. Thomas Aquinas's lengthy response to the pilgrim's expression of two doubts. St. Thomas occupies the better part of four cantos resolving them and explaining to the pilgrim certain principles of interpretation which will help him avoid further such doubts.<sup>4</sup> The pilgrim is then transported to the next



level of Paradise, where he immediately sees a vision. The poet describes the experience as follows:

Qui vince la memoria mia lo 'ngegno;  
ché quella croce lampeggiava Cristo,  
sí ch'io non so trovare essempro degno;  
ma chi prende sua croce e segue Cristo,  
ancor mi scuserà di quel ch'io lasso,  
vedendo in quell'albor balenar Cristo.  
Di corno in corno e tra la cima e 'l basso  
sí movien lumi, scintillando forte  
nel congiugnersi insieme e nel trapasso:  
cosí si veggion qui diritte e torte,  
veloci e tarde, rinovando vista,  
le minuzie d'i corpi, lunghe e corte,  
moversi per lo raggio onde si lista  
talvolta l'ombra che, per sua difesa,  
la gente con ingegno e arte acquista.  
E come giga e arpa, in tempra tesa  
di molte corde, fa dolce tintinno  
a tal da cui la nota non è intesa,  
cosí da' lumi che lí m'apparinno  
s'accogliea per la croce una melode  
che mi rapiva, senza intender l'inno. (Par. XIV. 103-23)

The micro-context of *rinovando vista* suggests that *vista* here has a denotation quite different from that in *Paradiso* XXXIII: in the six lines beginning with "cosí," the lengthy clause which provides an earthly correlate to one moment in the pilgrim's celestial experience, *rinovando vista* seems to describe *le minuzie d'i corpi*. What is here being depicted is a common circumstance: to protect himself from the rays of the sun, one creates a place of shadow or darkness — by drawing heavy draperies over a window, for example. One ray of light penetrates the darkness, though, perhaps through a narrow gap between the edge of the window and that of the draperies. In this ray, traversing the darkness, what would now be called specks of dust can be seen drifting and whirling. These specks are taken to be the smallest particles of matter. It is these particles which are *rinovando vista*, "changing appearance," constantly as they move through the light. They are, one infers, in the air all the time, but they become visible only when human "ingegno e arte" create the necessary dark setting in which they can be seen.

But if within this single clause it seems legitimate to understand *rinovando vista* as "changing appearance," one wonders why Dante chose those two words when others would more aptly express

this feature of the *minuzie*. Instead of indicating the (changing) appearance of these motes of dust by *vista*, he could have written *parvenza* (a word he uses in *Paradiso* XXIV. 70-71: *Le profonde cose / che mi largiscon qui la lor parvenza, / a li occhi di là giú son sí ascose*) or *apparenza* or *aspetto* or *sembianza*. Any of these would have designated more clearly than *vista* that property in the specks which makes them visible in different forms — “*diritte e torte, / veloci e tarde . . . lunghe e corte*.” Since Dante is not given to vague expression, one suspects he chose *vista* rather than one of these possible alternatives because it carries some meaning he intended which these other words do not. Similarly, one wonders why he selected *rinovando*. *Mutando* or *cambiando* would have conveyed the idea of change effectively enough, without introducing the additional connotations of “newness” and even “renewal.” The phrase *rinovando vista*, considered in relation to the clause in which it appears, is too strong to carry only the burden of “changing appearance.” There is a surplus of meaning, of referential weight, which remains disturbing unless it can be explained by connecting it to other elements in the passage.

The passage which immediately follows the clause under discussion provides a clue which, I think, helps to suggest the broader connotation of the phrase *rinovando vista*. This passage concerns the situation of one who hears music but does not understand it. He hears only as a *dolce tintinno* what would be better appreciated by another who understands notes (*da cui la nota . . . è intesa*): the difference between the two types of hearers is that one apprehends the sounds as ordered sounds, ordered notes, while the other does not.<sup>5</sup> The hearer who has this understanding of the ordering of sounds as notes is aware of certain principles which divide sounds into distinct notes, so that they are not merely a *tintinno* but a *melode* (v. 122). Moreover, he understands these notes as elements and as relations in what he hears. The pilgrim, at this point, lacks this understanding: he hears the *tintinno* but cannot understand the notes. He does not know the principles, the elements, the relations appropriate to the movement of specks he sees. This suggests that the clause which precedes this sentence about the kinds or degrees of understanding of music — the clause about the specks moving in the ray of light — may also have something to do with kinds or degrees of understanding: understanding of things seen.

This notion is supported by examination of the four cantos which precede the passage on the specks in the ray of light: as I mentioned earlier, their central topic is interpretation, whose

principles are expounded to the pilgrim by the soul of St. Thomas Aquinas. In the canto immediately preceding the one under discussion here, Thomas alludes to a type of person closely related to the one who hears the *tintinno* but does not understand the *note*. Thomas speaks of *chi pesca per lo vero e non ha l'arte* (Par. XIV. 123). The idea is that even when the object of such a person's attention is the very model of truth, Holy Scripture, he will not be able to "fish" the truth out of it. He must possess the *arte* of interpretation. Fundamental to this art of interpretation is, no doubt, an understanding of the principles, the elements, and the relations of what one is trying to interpret: just as an understanding of these things is necessary if one is to hear a *melode* and not just *tintinno*. Thomas's admonition on interpretation shares yet another feature with the passage on the vision of specks of dust in the next canto: a common set of terms. Thomas says that those who do not know the art of fishing for the truth make *torti li diritti volti* (v. 129); the particles in the light beam are seen *diritte e torte*. The recurrence of this pair of antonyms points to another similarity between the one who fishes for the truth in Scripture and the one who tries to see Christ in the specks as clearly as he might hear a melody in sounds: the apprehension of both may be confused, mistaking the *diritto* for the *torto* and *vice versa*.

The sentence which contains the phrase *rinovando vista*, then, is both preceded and followed — in a sense framed — by passages which concern the interpreter or hearer and the art or understanding which permits him to interpret or hear. This suggests that perhaps Dante uses *vista* rather than a word which means simply "appearance" because he does not wish to refer only to the "appearance" of the specks, but also to the viewer's capacity for seeing them. This is, in fact, generally the primary meaning of *vista*: the faculty of sight. If, in the phrase *rinovando vista*, *vista* means the power to see (as well as the thing seen: "appearance"), the phrase would refer to some kind of renewal or regeneration of the power to see. The *terzina* in which the phrase *rinovando vista* occurs bears examination in this light:

cosí si veggion qui diritte e torte,  
 veloci e tarde, rinovando vista,  
 le minuzie d'i corpi, lunghe e corte.

In the line just before the one containing *rinovando vista*, the poet refers to seeing with a reflexive verb having passive force: *si veggion* refers to the particles, which "are seen." Even if the other

contextual clues I have pointed out did not already suggest this, the proximity of two forms of the verb "to see," *veggion* and *vista*, indicates that the connection between them in this passage deserves attention. The main verb in this clause, *si veggion*, positioned at the beginning of the clause, designates the action of seeing the particles, not the action of the particles' moving. Had Dante wanted to write only about the analogue to what the pilgrim saw, the specks of dust which moved like the *lumi* of the cross which "lampeggiava Cristo," he could have omitted *si veggion* and used *si movien* (as in v. 110), writing a perfectly effective description of the movement of the particles to explain the movement of the sparks. It might have been translated like this: "so they move here, straight and twisted, fast and slow, changing appearance, the particles of bodies, long and short, through the ray." But Dante chose to write of the *seeing* of the movement, not of the movement alone, in itself; moreover, he chose to place the words which designate their seeing first in the clause, thus emphasizing by their position the importance to his simile of seeing. The specks are not only "changing appearance"; they are also "renewing the faculty of seeing."

It thus seems safe to say that, in the phrase *rinovando vista, vista* is used to connote both "vision: the faculty of sight" and "vision: that which is seen." It refers both to the subject, the one who sees, and to the object, the one who is seen. In this passage the subject is Dante the pilgrim and the object is Christ. In the final episode of the poem, the one which represents the *vista nova* which I started out to investigate, the subject and object are, similarly, the pilgrim and God (although it is absurd to refer to God as the "object" of Dante's vision or of anything else — a problem which I will address in discussing *Paradiso* XXX.) The simile of the specks in the ray of light which Dante uses in *Paradiso* XIV is especially apt to describe a vision of Christ. In the simile, people employ their ingenuity to block out light, from which they feel they must defend themselves: they create, through artifice, an unnatural darkness. When just one ray makes its way into this man-made darkness, however, a vision of Christ appears. The reader familiar with the most basic terms of the *Commedia*, the opposition between God as light and the environment of darkness — the "selva oscura" — which man's sinfulness creates for him on earth, will see the irony at the core of this simile. Man's mortality erects a barrier between himself and the light of God, creating the circumstances which make possible the supreme act of God's love, His entry into that dark world through Christ's Incarnation. The

mystery of the Incarnation, God's taking on the flesh of a man, is crucial not just to this passage, of *rinovando vista*, but also to that at the end of the poem, with its *vista nova*.

I have not said much yet of "nova" or "rinovando." In what sense is the vision at the end of the poem "new"? The passage I have so far been examining, from *Paradiso* XIV, does not refer elsewhere to "newness." It will be necessary to examine still a third passage from the *Paradiso* to see "new vision" treated in such a way that the sense of "new" can be explicated clearly. This third passage is from *Paradiso* XXX. In this canto, the pilgrim has just arrived in the Empyrean, the highest realm of heaven and dwelling place of God. He has left behind the spheres of heaven which, Beatrice told him in *Paradiso* IV. 37-42, were populated with souls to help him understand the order of blessedness, even though these souls all really reside eternally in this Empyrean: he is beyond that artificial spectacle, which was devised exclusively for his benefit and does not exist in the way he has seen it, under normal circumstances. As soon as the pilgrim and Beatrice arrive in the Empyrean, her normal place of residence, Dante sees his beloved become much more beautiful than he has ever before seen her. This woman who is the cause of the direction of his journey and who represents the highest form available to earthly love is visible in her most brilliant form; to see any brighter light the pilgrim will have to turn from this creature to her Creator. He does so in the passage which concerns *novella vista*:

Non fur piú tosto dentro a me venute  
 queste parole brevi, ch'io compresi  
 me sormontar di sopr'a mia virtute;  
 e di novella vista mi raccesi  
 tale, che nulla luce è tanto mera,  
 che li occhi miei non si fosser difesi;  
 e vidi lume in forma di rivera  
 fulvido di fulgore, intra due rive  
 dipinte di mirabil primavera. (vv. 55-63)

Here the word *vista* seems again to mean both "the faculty of seeing" and "the object seen," but certainly the first meaning predominates.<sup>6</sup> The pilgrim's visual faculty is transformed so that he is capable of enduring any degree of light. This fulfilled visual faculty — a faculty which is able to perform its function in the highest degree, with no limitation — is the *novella vista* of which the poet writes, quite different from the "old" faculty of vision characteristic of earth. When Dante says that his eyes were not so strong that

they did not any longer need to be *difesi* against any light, no matter how bright, he suggests a contrast to the situation described in the simile from *Paradiso* XIV, just discussed: there the poet wrote of those who create a dark place *per . . . difesa*. This dark, sinful place of *difesa* against the light, penetrated by the ray of Christ, is recalled some sixty lines later in this canto, by way of contrast:

La vista mia ne l'ampio e ne l'altezza  
non si smarriva, ma tutto prendeva  
il quanto e 'l quale di quella allegrezza. (vv.118-20)

The verb *smarriva* brings to mind immediately the pilgrim's pitiable situation as described in the opening lines of the *Commedia*:

Nel mezzo del cammin di nostra vita  
mi ritrovai per una selva oscura  
ché la diritta via era smarrita.

This verb, unlike the simpler *perdere*, "to lose," which Dante did not use in these passages from *Inferno* I and *Paradiso* XXX, strongly connotes fear, confusion, and perturbation. The pilgrim was at the poem's outset terrifyingly lost in a darkness from which he could see rays of light falling on a hill, but he was nonetheless unable to begin the ascent of that hill, to draw nearer to the light, no matter how much he yearned to do so. By *Paradiso* XXX, his vision strengthened, he can see without confusion the dimensions (*l'ampio . . . l'altezza*) of the Empyrean, although it is beyond space (*Par.* XXII. 67), and grasp both the *quanto* and the *quale* of what he finds there. To return for a moment to the terms of the discussion of *Paradiso* XIV: the pilgrim is now like one who hears music and understands the notes. Whereas, when he saw the vision of Christ at that earlier stage in his journey through Paradise, he was like one who heard the *tintinno* but could not make out the melody, now his stronger vision, *novella vista*, should permit him to know the principles, the elements, and the relations in what he sees. The gradual increase in his capacity to endure light, a theme throughout *Paradiso*, culminates in a visual capacity which is not merely greater but "new."

The *novella vista* is described as "kindled" in the pilgrim: this implies that he not only is enabled to see pure light but is himself lit, enflamed. When himself alight, he will share that property with the light he sees. His kindling occurs immediately after Beatrice speaks certain *parole brevi*, explaining to the pilgrim why

he has just been surrounded by a light so strong that he is unable to see. She says:

"Sempre l'amor che queta questo cielo  
accoglie in sé con sí fatta salute,  
per far disposto a sua fiamma il candelo." (vv. 52-54)

The pilgrim is the candle, being prepared to burst into flame. Since the *novella vista* is what is "kindled," the *novella vista* must be equivalent, metaphorically, to flame. Beatrice attributes the preparation for kindling into flame of the candle, that is, of the pilgrim, to something which is also often described metaphorically as a flame: love. Here Beatrice is playing on the representation of love as a flame in both erotic and spiritual contexts: in, for example, the love poetry of Dante's youth and in the story of Pentecost. Thus, both the One who kindles and the one who is kindled are flames. An identity between them is established, as any wall between subject and object vanishes.

The "greeting" of "Love" to its "candle" which makes this wall vanish has been introduced by Beatrice and then described by the poet in the following terms:

. . . "Noi siamo usciti fore  
del maggior corpo al ciel ch'è pura luce:  
luce intellettüal, piena d'amore;  
amor di vero ben, pien di letizia;  
letizia che trascende ogni dolzore."

. . . .

Come súbito lampo che discetti  
li spiriti visivi, sí che priva  
da l'atto l'occhio di piú forti obietti,  
cosí mi circumfulse luce viva;  
e lascionmi fasciato di tal velo  
del suo fulgor, che nulla m'appariva. (vv. 38-42, 46-51)

To understand the meaning of *novella vista* it is important to note that the pilgrim is given it only after leaving behind the *maggior corpo*, that is, the Primum Mobile, the last realm of the corporeal universe. There is no *corpo*, nothing material, in the Empyrean, which è *pura luce*. This is another way of saying that there are no objects to see through the senses: *nulla . . . appariva* to the pilgrim because he is beyond the world of appearances. He is not seeing bodies, nor images, nor appearances of any kind: he is seeing pure light.

The river of light which the *novella vista*, beyond appearances, enables the pilgrim to see recalls the river Lethe, which bordered the Edenic paradise on the peak of Mt. Purgatory. As the pilgrim had to drink of Lethe's waters before entering that paradise (*Purg.* XXXI. 102), so he must drink of this river of light before proceeding to the final vision of his journey, that of the heavenly Paradise. He must drink of this light because even his *novella vista*, the new visual faculty kindled at his entry into the Empyrean, is unequal to this final visual task, as Beatrice tells him:

" . . è difetto da la parte tua,  
che non hai viste [cose] ancor tanto superbe." (vv. 80-81)

He drinks of the river of light and sees it transform itself from linear to circular: it becomes a circle of light, the celestial rose (vv. 89-90).

Having examined these two appearances of the word *vista* in conjunction with forms of *nova*, I will now return to my point of departure: the phrase *vista nova* in the poem's final canto. Gazing into the light, the pilgrim sees it become three concentric circles of three colors (*Par.* XXXIII. 116-17). The poet has qualified this vision, though, explaining that the light did not transform itself to take on this shape. Rather, the pilgrim's visual faculty changed so that the same light looked different from the way it had looked to him before; he saw it better.

ma per la vista che s'avvalorava  
in me guardando, una sola parvenza,  
mutandom' io, a me si travagliava.

This strengthened degree of visual capacity (*che s'avvalorava / in me*), greater than that designated *novella vista* in *Paradiso* XXX, is that which apprehends the *vista nova*. The *vista nova* itself, that which the pilgrim sees, includes the appearance of *nostra effige* in the second of the concentric circles at which he gazes (v. 131). To my knowledge, no one has seriously disputed that the three circles suggest the Trinity and that the appearance of the *effige* in the second refers to Christ Incarnate. Again, then, as in the passage about the specks in the beam of light, Dante is here dealing with the seeing of an image of Christ. Two of the major mysteries of Christianity are implied by this final vision: the Incarnation is here along with the Trinity. The simile indicates that the pilgrim, contemplating these two mysteries, is not capable of grasping a



*principio* (v. 135) which would enable him to understand a relationship (*misurar*, v. 134: to measure is to understand the relationship between, for example, the length of an inch and the length of a particular line segment, or between the radius and the circumference of a circle). He wants to know the "how" of the Incarnation (vv. 137-38: *come si convenne . . . e come vi s'indova*). But, though he strives to comprehend this *melode* — the principle, the relationship, the "how" — he hears only *tintinno*. His experience of the *vista nova* is therefore incomplete, in that his desire is not extinguished. He still *wants* (*veder volea come. . .*) and has not yet reached the state of divine repose in and enjoyment of God.

To understand how this impasse is overcome in the pilgrim's case, how he reaches the state in which there is no longer anything to *want*,<sup>7</sup> it is, I think, necessary to understand one further aspect of the phrase *vista nova*. Its form connects it to the title *Vita nova*. The pertinence of the poet's early masterpiece to the final cantos of *Paradiso* and especially to the phrase *vista nova* is suggested by a passage which plays upon the earlier work's title, emphasizing the formal similarity of *vita* and *vista*. This passage appears in *Paradiso* XXX, the canto, discussed just above in explicating the phrase *novella vista*, in which the pilgrim enters the Empyrean.

Dal primo giorno ch'i vidi il suo viso  
in questa vita, infino a questa vista,  
non m'è il seguire al mio cantar preciso;  
ma or convien che mio seguir desista  
piú dietro a sua bellezza, poetando,  
come all'ultimo suo ciascuno artista. (*Par.* XXX. 28-33)

There is a great deal of alliteration in the first *terzina* I have cited (and in the one preceding it). The alliteration draws attention to four words: *vidi*; *viso* (a word which means "face" but also eyes, being derived from the verb "to see," of which it was the past participle; cf. *Par.* VII. 4-5); *vita*; and *vista*. The prominent use of alliteration, emphasizing a formal similarity among these four words, invites the reader to ask why the author chose to create such a grouping here.<sup>8</sup> Three of these *vi*-words share a common feature not only formally but also etymologically,<sup>9</sup> for they have a common root. The one which does not share this root, *vita*, is nonetheless extremely similar formally to one of the etymologically-linked words, *vista*, from which it differs only in the omission of one letter. Is this phonological and semantic patterning significant or not?

One other verbal feature of the *terzina* in question leads me to believe that it is significant: the careful structure of the line in which *vita* and *vista* appear. Dante further emphasizes the already close relationship of *vita* with *vista* by creating a phonologically and semantically symmetrical line in which these two words counterbalance each other: *in questa vita, infino a questa vista*. On opposite sides of *infino*,<sup>10</sup> the poet has placed phrases consisting of (1) a monosyllabic preposition, followed by (2) *questa*, followed by (3) a word of the form *vi(s)ta*. The occurrence of *questa* twice in this line, in both the balancing elements which create its symmetry, serves an important function syntactically, phonologically, and semantically. Syntactically, its placement, in an identical feminine form, before each of a pair of formally similar words, further stresses their similarity. Phonologically, the repetition in its end sound of the end sound of *vita* and of *vista* adds to this emphasis. Semantically, the doubled *questa* serves both a positive and a negative function. Its positive function, the most obvious, is to create a parallelism linking *vita* and *vista*, helping to make them a pair. Its negative function, perhaps more crucial though less obvious, is to suggest its antonym, *quella*, despite that antonym's absence. When *questa* appears as one of a symmetrical pair, the other element is normally *quella*; when this norm is violated, as it is here, the expectation of the norm's fulfillment is nonetheless powerful. One expects *quella vita* at the end of the line, and because it is so strongly expected it is heard, though not written. Another way of saying this is that *quella vita* indeed is written, but negatively rather than positively. The absent antonym *quella* designates the contrast between what is articulated, *questa vita* and *questa vista*, and what is not articulated, *quella vita* and *quella vista*. This contrast in itself is of considerable semantic significance in the poem — whether one thinks of the contrast as semantic demarcation, as *décalage*, or as a moral, temporal, or spatial abyss, dividing earthly life and understanding from the eternal. The difference between *questa vi(s)ta* and (*quella*) *vi(s)ta* is the difference between mortality and immortality. It implies a total change, in Christian terms analogous to a conversion, from old life to new. Dante has designated such a conversion by the title *Vita nova*. In the first *terzina* cited he alludes to the beginning of the work which bears this title as he announces, in the second, the end of the poetic strain which it began.<sup>11</sup> For these *terzine* are not merely examples of the modesty topos, expressing the poet's inability to describe adequately Beatrice's radiant beauty here; they also mark the end of Dante's lifelong song to her, because he is now going beyond that love to an-

other love. In this passage, Dante is looking back over his poetic career — from the beginning of which he has written poems about Beatrice's beauty — from the perspective of the ending of that career.

When Dante puts forward this retrospective view of his career as a poet and in the same *terzine* prominently emphasizes the connection between *vita* and *vista* and between his poetic evocation of changes in each, he suggests, I believe, the possibility of seeing that career as divided into three stages, all of them focused on Beatrice as subject.<sup>12</sup> In the first, he wrote erotic verses about her. Then, after a spiritual conversion, he entered the second stage, in which he read his earlier erotic verses about her as representations of the nature of spiritual rather than carnal love; this might be called a stage of allegorical readings of originally non-allegorical poems.<sup>13</sup> The title *Vita nova* refers to the conversion experience which initiates this second stage, the turning away from an erotic *view* of his love for Beatrice to a spiritual *view* of the same love. The third stage of his poetic career is that of the *Commedia*, a poem which, like all his other poems, turns on his love for and pursuit of Beatrice. In this stage, he comes to see his love for her as typological rather than merely allegorical in significance:<sup>14</sup> that is, he sees the events of their love repeated again and again in his life, in different forms and contexts, each time creating an occasion for him to understand that love better or to experience it more intensely. The moment when she first notices him, for example, "occurs" three times, in three different works, and each time it means something different: each time Dante sees more deeply or correctly into the meaning of her taking notice of him.

The model for the way Dante understands human events, including the event of his falling in love with Beatrice and pursuing her, is the Exodus, as interpreted by Christian tradition. According to the typological view, leaving Egypt and crossing the Red Sea is a real historical event which God repeats in other real historical events when, for example, each Christian leaves the slavery of sin and passes through the waters of baptism. The series of recurring events which began with the Exodus will, according to this view, be fulfilled after the last judgment when the souls of the blessed will be liberated from their captivity in mortality and cross over into a state of union with God.<sup>15</sup> At the point in the *Commedia* at which the poet alludes to the course of his career writing poetry about Beatrice and announces its end, the pilgrim is about to make this crossing, through the river of light. For this reason, he will at last stop rewriting his love of Beatrice: to do so

is no longer necessary. He ends his — until now — never-ending praise of her because he has at long last arrived at a new beginning instead of an old beginning. He has poured over the story of his life again and again, trying to find the art of fishing for the truth God has written there. Now he is very close to the end point of this effort to understand.

What does this context have to do with the relation between *vita* and *vista* which Dante's line suggests? How does it clarify his use of the phrase *vista nova* a few lines before the end of his poem? To think of *Vita nova* is to recall Dante's conversion from eros to spirituality. To see the phrase *vita nova* recast as *vista nova* is, first of all, to think of a change which is radical, but specifically a change in seeing rather than generally a change in living: as the life was once liberated from carnality and began anew in spirituality, so the faculty of vision is released from its captivity to the material world and its offspring, the imaginable world, to begin anew. The contrast between, on the one hand, *questa vita . . . questa vista* in *Paradiso* XXX and, on the other, *quella vista nova* (*Par. XXXIII. 136*) further emphasizes radical change — from "this," which is available *here* in "this" mortal life on earth, to "that," which is available only *there*, in heaven. The phrase *vista nova* replaces *vita nova* as the *Commedia*, the book which pursues and celebrates the vision of God, replaces the book called *Vita nova*.

Moreover, the implied pairing of the two phrases suggests yet another link between Dante's final version and his earlier poetic experience. The new and final version of the *Commedia* fulfills not only Dante's love for Beatrice but also Beatrice's love for Dante, several times re-enacted in Dante's poems, in that, in this final version, the beloved condescends to reach out toward the lover to help him better see its beauty. This happens in the penultimate *terzina* of the poem: the pilgrim's mind, striving to reach God but unable to do so, is shaken by the lightening flash of God's grace, which takes him the final step he cannot go by himself. This love, this reaching out of God to man who cannot reach Him, is what the Incarnation represents in Christian doctrine. The Incarnation, the presence of "nostra effige" in the Trinity, bridges the abyss between God and man. Two become one, and eros is fulfilled.

To reach the stage where God can so strike his mind with lightening, the pilgrim undergoes what might well be called an asceticism of vision. As an ascetic gives up the pleasures of earthly life, training himself to give up even thoughts of them, in order to prepare himself for an act of God's love, or grace, so the pilgrim gives up the sight of material things and then the sight of images.

He therefore becomes, in any traditional sense, blind. It is his blindness — that is, his escape from appearances — which enables him to see. To say that one can see only by becoming blind is mad, in the Platonic sense of divine madness. When one is beyond appearance, no longer imagining, what is left? To return to a line I quoted earlier, from *Paradiso* XXX. 40: in the Empyrean, the residence of God, there is nothing but *luce intellettuale*, available to *visio intellectualis*. When corporeal and imaginative vision fall away, the pilgrim is left with a new vision, unmediated vision.

Dante the poet, too, approaches the poem's end ascetically. What poetic tools are left to him, if he is to leave images behind? He provides a partial answer when he describes *Paradiso*, in its first canto, as an *esempio*.

Trasumanar significar per verba  
non si poria; però l'esempio basti  
a cui esperienza grazia serba. (*Par.* I. 70-72)

I take *esempio* to mean more than merely *example* here: I believe *esempio* refers to the genre *exemplum* and indicates that the *Paradiso* shares common features with this type of tale.

This inference finds support in the canto just preceding that in which Dante is absorbed into the light of the Empyrean. Much of *Paradiso* XXIX is taken up by a diatribe against the tales told by some preachers, tales known by the general name *exempla*. In this canto, Dante attacks the misleading *exempla* some of them tell, calling these *exempla favole* (v. 104), *ciance* (v.110), and *motti* (v. 115). Although this lengthy (vv. 82-126) diatribe against misleading stories about Paradise is characterized as a digression (v. 127), it serves several important functions. First, it permits the poet implicitly to contrast to these misleading *favole* the narrative which immediately follows his diatribe, the story of a pilgrim who is guided by St. Bernard to the unmediated vision of God. Second, it links, by its placement, the theme of unmediated vision and that of false narrative, for the topic of the *ciance* in question is the nature of angelic vision:

"... le viste lor furo essaltate  
con grazia illuminante e con lor merto,  
si c'hanno ferma e piena volontate

....

Queste sustanze, poi che fur gioconde  
de la faccia di Dio, non volser viso  
da essa, da cui nulla si nasconde:

però non hanno vedere interciso  
 da novo obietto, e però non bisogna  
 rememorar per concetto diviso;  
 sí che là giú, non dormendo, sí sogna. . . ." (vv. 61-63, 76-82)

The waking dreams of those who do not understand that the angels never turn away from the vision of God and hence have no need of memory might be called, in the terms of St. Augustine's typology of vision, instances of *visio spiritualis* or *imaginativa* gone astray. Dante implies that he hopes, in the narrative which immediately follows, not to follow these preachers in their errors. Third, the digression on misleading suggests that the reader is to see the audacious cantos which follow, and judge their success or failure, primarily as religious literature.

I am not implying that Dante means his readers to view the final cantos as "merely" literature, but rather that they present a particular, though not unprecedented, narrative problem, which the poet resolves in a way similar to that adopted by other writers of narrative. The questions I posed at the beginning of this study were these: how does Dante deal with the difficulty implicit in the end of his poem? What does his use of the phrase *vista nova* reveal about his solution to this problem? His difficulty is to designate the vision of the eternal, a limitless "moment" which can be known only by an apprehension which is itself beyond temporal limits, by using mortal language, the temporal structures of which grow out of an experience of time as a series of discrete moments. Studying his use of the phrase *vista nova* uncovers two elements fundamental to his fictive metamorphosis of earthly, discrete moments into the heavenly, eternal "moment." First, the passages employing *rinovando vista* and *novella vista* indicate that it is the apprehending faculty, not the object apprehended, which must change, if such a metamorphosis is to occur.

Non perché piú ch'un semplice semblante  
 fosse nel vivo lume ch'io mirava,  
 che tal è sempre qual s'era davante;  
 ma per la vista che s'avvalorava  
 in me guardando, una sola parvenza,  
 mutandom'io, a me si travagliava. (Par. XXXIII. 109-14)

Second, the recall of the work *Vita nova* in the context of the phrase *vista nova* suggests that the new vision is a re-vision, a new reading of an earlier text.

That the *vista nova* of *Paradiso* XXXIII is a re-vision, a re-reading

of a text earlier understood in a different and less successful way, is confirmed by the poet's adoption in that canto of a metaphor which contrasts the eternal vision, as a broad and therefore coherent volume, with the vision of life in the material world, as scattered, unbound quires:

Nel suo profondo vidi che s'interna,  
 legato con amore in un volume,  
 ciò che per l'universo si squaderna:  
 sustanze e accidenti e lor costume  
 quasi conflati insieme, per tal modo  
 che ciò ch'ì dico è un semplice lume. (Par. XXXIII. 85-90)

The scattered quires, like discrete moments, cannot be read with complete success or confidence while they are unbound and incomplete.<sup>16</sup> Their incomplete legibility results from their status in the finite world of temporal imperfection. Beatrice explains the relation between the realm of time and that of eternity with a horticultural analogy which suggests the derivative character of what is apprehended on earth as time:

"e come il tempo tegna in cotal testo  
 le sue radici e ne li altri le fronde,  
 omai a te può esser manifesto." (Par. XXVII. 118-20)

Unlike most plants, time's roots are above, its leaves below. Because time's roots are in heaven and what is seen below on earth is merely foliage, any observation of time made on earth apprehends only what changes and passes with the seasons. Such observation amounts to unstable reading, the only kind of *lettura* attainable *là giù*: reading which seeks its truth through "dreams" (Par. XXIX. 74-83).

The character of the poem's new and final vision as a re-vision appears in another metaphor from the world of books; life in the material world is compared to a manuscript copy which reads differently from its manuscript archetype:

"udir convienmi ancor come l'esempio  
 e l'esemplare non vanno d'un modo" (Par. XXVIII. 55-56)

What happens on earth is thus an inferior copy which one reads and re-reads in different ways, trying to get back to the archetype. Similarly, each of the visions of the discrete spheres in *Paradiso* is a reading of the final vision, but a reading which must differ from

the true and final one because it is presented in a version adapted to the pilgrim's inferior reading ability. As Beatrice tells the pilgrim, his vision of the souls distributed through the spheres of Paradise are representations which are suited to his earthly faculties but which nonetheless differ radically from the way Paradise truly looks:

"Qui si mostraro, non perché sortita  
sia questa sper lor, ma per far segno  
de la celestial c'ha men salita.  
Cosí parlar conviensi al vostro ingegno,  
però che solo da sensato apprende  
ciò che fa poscia l'intelletto degno.  
Per questo la Scrittura condescende  
a vostra facultate, e piedi e mano  
attribuisce a Dio e altro intende" (Par. IV. 37-45)

This implies that the series of visions which constitute *Paradiso* all mean something else (*altro intende*). That *altro* is the true rather than the fictive Paradise: the state of eternal union with God. This repetition of visions, described by Beatrice as "condescending" fictions and presented as pre-visions, employs a narrative mechanism which Dante shares with other narrative writers. "Repetition is the mechanism for extending the life of a present which it is in fact impossible to extend."<sup>17</sup> To double the moment of vision, triple it, quadruple it — to extend it into a lengthy though still finite series — is to make of a finite moment a fictive eternity.

To point to this narrative mechanism as the basis of the *Paradiso's* final image is not, as I commented earlier, to reduce it to a "mere" linguistic structure, constituted by references to other words and phrases in the *Commedia* and in other texts. What I hope to have shown is, rather, that Dante's narrative of the pilgrim's final vision has a form which imitates the very form of Dante's relationship to something he was presumably as committed to as he was to God, to Beatrice, or to Florence: his own language. Just as his writing (or any writing) is a creation of duration for a lived moment which vanishes, the moment of writing, so his *vista nova* is a creation of a duration for a vanishing moment. But the duration Dante seeks to create is not merely finite. To write infinity, he writes the vision over and over. The more often it is written, the more *like* something eternal it seems. I believe that Dante does this not only because he was acutely conscious of the limitations of language, its inability to express the infinite, but also because he was acutely conscious of its greatest



power: what Roland Barthes has called language's "depth." Writing of "the crisis of the commentary," the tendency of the act of literary criticism to, itself, generate a literary text, Barthes noted that one could deal with language in three ways: use it, appreciate its beauty, or experience its depth.<sup>18</sup> Barthes defines the writer as one who goes beyond the first two to experience this depth. It is out of Dante's experience as a writer that his *vista nova*, I believe, develops. Recurrent verbal patterns, and the intratextual glosses they establish, make the *Commedia* mean, even in its final vision of the *altro* which is beyond meaning and beyond words.

*The University of Kansas*

## NOTES

- 1 The edition cited is *La Commedia secondo l'antica vulgata*, ed. Giorgio Petrocchi (Torino: Einaudi, 1975).
- 2 Joseph Mazzeo, *Structure and Thought in the Paradiso* (Ithaca: Cornell University Press, 1958), ch. 4, and Francis X. Newman, "St. Augustine's Three Visions and the Structure of the *Commedia*," *MLN* 82 (1967), 56-78. Gianfranco Contini has stressed the need to apply to the *Commedia* a *critica verbale* which, I take it, may complement the results of exegetical criticism such as Mazzeo's and Newman's: see "Philology and Dante Exegesis," trans. A.L. Pellegrini, *Dante Studies* 87 (1969), 1-32, originally published in Italian in *Rendiconti dell' Accademia dei Lincei* VII (1965) and reprinted in *Un'idea di Dante* (Torino: Einaudi, 1970).
- 3 This principle is suggested by John Freccero, "The Final Image: *Paradiso* XXXIII, 144," *MLN* 79 (1964), 14-27, who stresses Dante's movement, in the final lines of the poem, from the abstract *cerchio* to the concrete *rota*. I am much indebted to Freccero's work, especially, in this reading, to his stress on the "perspective of the ending." Salvatore Battaglia, "La visione divina," *Esemplarità e antagonismo nel pensiero di Dante* (Napoli: Liguori, 1966), pp. 223-26, sees Dante as striving to maintain rational consciousness in the final vision: although employing an orthodox rhetoric of ecstasy, the poet tries to minimize what Richard of St. Victor calls *alienatio mentis*. Already in 1909, the anti-Crocean Adelchi Baratonio had emphasized the continuing presence in *Par. XXXIII* of Dante's social and civil concerns: *Dante e la visione di Dio* (Genova: Gabinetto Stenografico Ligure).
- 4 This section is singled out by Benedetto Croce as an example of doctrinal exposition, in contrast to the "intuizione" of the final canto of the poem: *La Poesia di Dante* (1920; rpt. Bari: Laterza, 1966), pp. 152-55. In contrast to this now notorious interpretation, the present explication will show a continuity between *Paradiso* XIV and XXXIII.
- 5 I have treated the relation of "nota" to the theme of interpretation in the entry on *Inferno* XVI for the forthcoming Berkeley Dante commentary.
- 6 Lucia Ricci Battaglia, "Dall'Antico Testamento alla *Commedia*. Indagini su lessico e stile," *Rivista di storia e letteratura religiosa* 7 (1971), 252-77, demonstrates the relationship of the image in the following *terzina* to the pictorial mode of Giotto in a way which extends the notion of *novella vista* as a "new faculty of seeing."
- 7 Cf. *Par. XXVIII*. 109-14.

- 8 The model analysis of the relation of such surface elements of the poem to meaning is Leo Spitzer, "Speech and Language in *Inferno* XIII," *Italica* 19 (1942), rpt. in *Dante: A Collection of Critical Essays*, ed. John Freccero (Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1965), 78-101.
- 9 It is important to bear in mind that the study of etymology was indeed, after the influential redefinition of the discipline by Petrus Helias in the middle of the twelfth century, a study of word forms and their significance, rather than of word histories: cf. Klaus Grubmüller, "Etymologie als Schlüssel zur Welt? Bemerkungen zur Sprachtheorie des Mittelalters," in H. Fromm, W. Harms, U. Ruberg, eds. *Verbum et Signum. I. Beiträge zur mediävistischen Bedeutungsforschung* (München: W. Fink, 1975), esp. pp. 220-25. Roger Dragonetti, *Aux frontières du langage poétique* (Gent: "Romanica Gandensio," 1961), pp. 79-92, shows that Dante drew heavily upon etymologies. Charles S. Singleton, "Campi semantici dei canti XII dell' *Inferno* e XIII del *Purgatorio*," *Miscellanea di Studi danteschi*. Istituto di letteratura italiana. Università degli studi di Genova. (Celebrazioni per il VII centenario della nascita di Dante), (Genova: 1966), pp. 19-22, studies one of Dante's etymologies and shows how its presence contributes to a "campo semantico 'saturato'."
- 10 *Infino* begins with a syllable which is also the first syllable of the line in question; moreover, in it the sound written "i," which occurs a total of five times in the line, is heard twice.
- 11 I cannot agree with the contention of E.R. Vincent, "The Crisis in the *Vita Nuova*," in: Members of the Oxford Dante Society, *Centenary Essays on Dante* (Oxford: Clarendon Press, 1965), pp. 132-42, that *Vita Nuova* means "youth" and not "new life"; I believe it meant both — though I do think Vincent is right to focus on "the dramatic change in [Dante's] poetry" (p. 136) as crucial to the work.
- 12 There is no conflict between the three-part division of the poem suggested here and Charles Singleton's well-known interpretation of the *Commedia* as structured around three "lights," one of whom is Beatrice: *Dante Studies* (Cambridge: Harvard University Press, 1965), I, esp. ch. 2. For a detailed discussion of Dante's changing views of Beatrice in the *Vita Nuova* and especially of vocabulary connected with *visione*, cf. Robert Hollander, "*Vita Nuova*: Dante's Perceptions of Beatrice," *Dante Studies* 92 (1974), 1-18.
- 13 Michelangelo Picone, taking issue with the position of Gianfranco Contini, argues convincingly that the *Vita nuova* represents something of an attack by Dante on his friends of the *Stilnovo* and, more particularly, a rupture with Guido Cavalcanti: "Strutture poetiche e strutture prosastiche nella *Vita nuova*," *MLN* 92 (1977), 117-29. Robert M. Durling, "Io son venuto": Seneca, Plato, and the Microcosm," *Dante Studies* 93 (1975), 95-129, provides a framework for understanding how the early poems, non-allegorical in method, become the basis of the structures of the *Commedia*.
- 14 Erich Auerbach, "Figura," trans. Ralph Manheim, in *Scenes from the Drama of European Literature* (New York: Meridian, 1959), pp. 11-76, originally in *Neue Dantestudien* (Istanbul: 1944), explains the difference between allegory and typology. On the importance of historical event in Dante, now see also Giuseppe Mazzotta, *Dante, Poet of the Desert: History and Allegory in the "Divine Comedy"* (Princeton: Princeton University Press, 1979).
- 15 Charles S. Singleton, "In Exitu Israel de Aegypto," *78th Annual Report of the Dante Society of America* (1960), rpt. in Freccero, ed., op. cit., treats the relation of the repeated conversions of Dante's poetic career to the Exodus.
- 16 Cf. also *Par.* XXX. 76-81; *Par.* XXVIII. 13-18.
- 17 Juliet Flower MacCannell, "History and Self-Portrait in Rousseau's Autobiography," *Studies in Romanticism* 13 (1974), p. 297. This notion is described by Paul de Man, "The Rhetoric of Blindness," *Blindness and Insight* (New York: Oxford University Press, 1971), pp. 102-41.
- 18 *Critique et Vérité* (Paris: Ed. du Seuil, 1966), p. 46. Cf. also Philippe Sollers, *L'écriture et l'expérience des limites* (Paris: Ed. du Seuil, 1968).

## Machiavelli's *Mandragola* and the Emerging *Animateur*\*

The notion is commonplace that the writers of erudite comedy in Italy in the sixteenth century based their art on the traditions inherited from the New Comedy of Plautus and Terence. Roman theatre virtually dictated, not only the conventions of dramatic art, but subject matter, stock characterizations and the sense of dramatic structure which enabled the playwright to take a typical situation, develop it along given lines of causation, theme and motivation to a representative and satisfying dénouement. The ancients showed the renaissance writers how to create plays.<sup>1</sup> Yet from the outset, the sixteenth-century imitations made room for the use of a colourful vernacular, the depiction of contemporary settings and the representation of local mores. Not only was there a desire for greater realism in the detail, but there was also a search for novelty within the framework of the tradition. The sixteenth-century writers were in competition with the ancients, indeed bent on surpassing them, in the creation of witty, complex and racey intrigues. Their's was, above all, a comedy of plot designed to entertain and to create wonder. As Salinger states: in these plays "the marvellous is just as important as the probable, and an extra dimension in a play is the writer's skill in reconciling both."<sup>2</sup> It is the manipulation of events which gave the first line of pleasure, and to the end of developing these witty situations, the playwrights ransacked, not only the ancients for comic situations allowing for new combinations and doublings, but also the *novella* which provided a rich repertoire of tricks and vignettes.<sup>3</sup>

The mechanics employed for creating and resolving those comic situations was part of the heritage. The ancients met the challenge of manipulating a group of characters through a series of encounters, unified through a relation of entailment in syntagmatic patterns from an opening stasis to a new equilibrium at the end of the action through an *animateur* figure, drawn, to be sure, from a character represented in Roman society, but conventionalized for the purposes of the drama. Their invariable choice was the slave

— witty, mildly insubordinate in word but loyal in deed, motivated by a sense of duty and perhaps, implicitly, by a hope for reward, by fear of punishment or by scorn for the old master. Typically he was attached to a young master who was helplessly in love and unable to regulate his affairs. The slave is called upon to devise schemes for winning the lady and for tricking the obstructing character. He was employed for running errands, eavesdropping and generally engineering a social intrigue which could lead the lovers to union and the comedy to a festive conclusion. The desired speed and economy of plot, the love for ironic situation and fortuitous encounter, the polished structural game-playing which these comedies proffered, necessitated the offices of a prime mover participating in the action itself. The slave as a "low" social figure remained quite naturally an "outsider" to the society, uninvolved in the major issues of the play, an accessary figure who operated by principles of wit and necessity rather than by moral criteria, so that once the goals were achieved which involved a measure of deception and trickery, the slave could be, in a sense, banished, at least psychologically, and the lovers could enjoy their triumph in innocence. If questions of censure arose, the trickster's means were generally exonerated by the desirability of the ends he achieved. As an intriguer he was central to the play, but his nature and interests as a social creature figured only marginally.

Comic playwrights in the sixteenth century took the art form with its intricate plotting, themes of love and trickery and accommodated it to Italian society. The *animateur* figure remained the central mover in plots of increasing complexity. But the identity and behaviour of the intriguer was bound to evolve in keeping, not only with emerging plot types, but with the necessity for placing him in the context of contemporary city life. As a character type, he underwent a remarkable process of adaptation: his roles were more diversified; his character became more motivated, less anonymous; his repertoire of *burle* and *beffe* was increased. The emancipation of the trickster in the *commedia erudita* was essential to the emergence of this comic genre; it was one of the foundational steps in the development of the trickster comedy of the renaissance which came to perfection in the plays of Ben Jonson a century later.

It is not my purpose in choosing Machiavelli's *Mandragola* as an illustration of the emerging *animateur* figure to suggest that it was the first play to offer alterations to the type, or that it is necessarily the best or generally the most representative trickster play

from the period.<sup>4</sup> I have chosen it because it is perhaps the best known play from the early sixteenth century, and because with regard to the trickster type it is something of a problem play, illustrating certain ambiguities which have arisen with trickster plotting and trickster types in general, accounting for some of the contradictory readings of this play and others like it. Briefly stated, the more the ethos of the comic society and the resolution of the comic action are determined by the personality and will of the demi-urge figure operating within the play, the more the significance and social purpose of that work must be understood in terms of the nature and capabilities of that character as the instigator of the play's intrigue. Inversely, as the intricacies and nuances of the comic society depend increasingly upon that central guiding personality, the more complicated and ambiguous his personality becomes. The problems of interpretation of such plays arise from the relationship between the plot as a symbolic form, (the will and purpose of the *animateur* as the creator of that plot), and the purpose of the author in relation both to his structure and to his *persona*.

The *Mandragola* looks deceptively simple. We are told that it has been offered for our delight, and that it is about "a lover wan, a lawyer none too bright, / A wicked friar, a scheming parasite" (Prologue), a proposition so simple that, in fact, we do not really believe the prologue to be anything more than an iteration of conventional formulae. That it is a "light and frivolous" thing we will hardly accept from an intelligence of Machiavelli's magnitude, a presupposition which has led several critics into such quagmires as comedy and political philosophy or comedy and historical allegory.<sup>5</sup> The integrity of the comic form and the force of the comic catharsis, in fact, militate against applied readings of the play. There is an ineluctable sense that in the comic design we have not only what the play is, but what it signifies in terms of experience and understanding.

The "wan lover" is Callimaco, a student in Paris who, in the context of a discussion over the relative beauty of French and Italian women decides, on an irrational impulse which turns into love-longing of the most clichéd sort, to return to Florence to see a woman who is celebrated by one of her relatives as the true *sans pareil* among women.<sup>6</sup> He wants to seduce the lady, Lucrezia Calfucci, but she is married, pious to a fault, and faithful to her foolish husband, the "lawyer none too bright." The entire play is a kind of silly wager. Can Callimaco overcome these insuperable odds? We know he will, since the comic rights of love, nature,

youth and a little wit are on his side. If we do not want it to happen, we have seen enough of this in Boccaccio to know to leave now. But we stay to see how man's wits will employ themselves, since wit alone in these matters is the love party's stock-in-trade and, in the end, the recognized and justified means for earning the reward. The medieval courtier's suffering and silent pining, or his valourous feats of service have been replaced by witty social machinations which, nevertheless, still constitute a process of trial, a rite of passage leading to the prize. These machinations are carried out by a substitute figure, the prankster-intriguer. Because he acts for money rather than love, and because he is the actual rogue whose brain devises the *tromperie*, somehow he can also be blamed, if necessary, taking upon himself any opprobrium for the deeds. In the *Mandragola*, a long and complex practical joke takes place implicating the aberrant impulses of characters and audience alike.

That rogue is one Ligurio, no longer a slave attached to a master, no longer confined to the limited decorum appropriate to a slave, or his sixteenth-century equivalent, the valet, but rather he is a "freeloader" acquaintance of the lady's husband, Messer Nicia, and a one-time marriage broker. By implication he knows all the tricks of that particular trade. In this characterization Machiavelli has not only adjusted the figure to fit contemporary Florentine society, but he has created a new trickster type, given him greater social freedom, a wider range of behaviour, more distinct personal motivation. He is a freelance parasite tending towards the confidence man.<sup>7</sup> He dogs Messer Nicia for small hand-outs in exchange for playing "yes man" to him. But for a financial consideration he is ready to betray his host — though as a true parasite he is careful not to harm him mentally or physically in any way. That Ligurio is a modified parasite figure is closely related to the outcome of the play; his logic as an accomplice is to aid the cause of love as usual, as a parasite to maintain deceptions at the end in order to preserve his host and the future material gains he anticipates from him.

Ligurio's independence as an agent is called to attention by Siro's instinctual distrust of him. If he is ready to betray his friend, Messer Nicia, in promising access to Lucrezia, would he not also betray Callimaco were it in his interests to do so? Callimaco characterizes Ligurio as a man who lives by deception. Ligurio replies that he is as eager to get for Callimaco what he wants as Callimaco is to get it for himself, all rewards aside. No further explanation is offered, but the idea is planted in our

minds that for personal reasons Ligurio wants Messer Nicia cuckolded and Lucrezia seduced. There are intimations of motivation which are personal and direct.<sup>8</sup> Such a character is a qualified architect for a seduction scheme that calls for a charlatan doctor, a love potion with astonishing side effects, the conversion of a mother into a bawd, a friar into a pander and a husband into one of the most extraordinary, yet unwitting, pimps comedy has produced.<sup>9</sup> That the confidence game is outrageously transparent is commensurate with Messer Nicia's visible credulousness and gullibility. Lucrezia, for all her piety, is swayed to submit to the plot, in spite of the fact that an innocent man will die as a result. She offers a prolonged spectacle of hollow protest, safe in the knowledge that all responsibility will rest with her mother and her confessor. Her case is merely further conventional confirmation that if it lies in women's interests, no matter how principaled, they "will let themselves be led — as long as you do it with soft words," a message repeated about women by dozens of comic *entremetteuses* in plays to follow.<sup>10</sup> In the final analysis Ligurio has an easy time of it, once his strategy is in place. No threats of resistance come his way; one could almost wish they had to see him put more to his mettle the way later tricksters were. But Machiavelli has already made remarkable progress in diversifying and strengthening the role. Ligurio is attached to Florentine society, is freer, more highly motivated, capable of more elaborate intrigues, yet he remains, as the trickster generally must, an amoral outsider, cynical, pragmatic, cool and, as Radcliff-Umstead stated, "ruthlessly efficient."<sup>11</sup> Ligurio possesses elements of his archetypal trickster ancestors, but Machiavelli supplies him with new masks and a new identity to fit the times. The *Mandragola*, in this adaptation of the trickster, sets the way for new manifestations of the type in the erudite comedy to follow.

The problem comedy aspect of this particular play arises when the trickster participation is evaluated in light of the symbolic social situation he has, in a sense, created at the end of the play. The *Mandragola* is a perplexing play in that it can be seen both as a harsh statement of human depravity and as a quasi-romantic caper involving a young lover, an "eligible" married woman and a silly old husband. Machiavelli does not alert us to his moral intentions in the play as so many others do in their prologues,<sup>12</sup> but alludes to feelings of rancor and contempt, and to the incapacity of others to make him "hold his tongue"; "this man is malicious too," we are told in the Prologue, a malice for which he is famous throughout Italy. Such a statement alerts the reader to the degree

of moral indignation the play may contain. Subsequent trickster oriented drama, beginning with the plays of Aretino, was to contain a rich array of spitting critics and railers whose orientation to the world was satiric. Trickster, in a host of guises, was to become the author's agent in the play, designed both to sermonize and to manipulate events so that the pretentious fools, gulls and boobies came to their just rewards in the form of exposure, monetary losses, physical abuse or social banishment. This was a world view Machiavelli was in every way capable of. In a letter to Guicciardini he spoke in just such sardonic tones, saying how he would play the scourge to Florence. How better, he reasons, than to allow them to indulge their own follies until such excesses become their own punishment.<sup>13</sup> When the preacher turns comic manipulator, he so arranges events that cupidity, lust, all manner of follies, are ridiculed and their exponents humiliated, if not in their own eyes, in the eyes of the spectators.

In the *Mandragola* Machiavelli appears to go some distance in creating that kind of play.<sup>14</sup> Ligurio shadows Messer Nicia, setting him up with leading questions to expose his silliness. He asks him if he saw the sea while he was at Leghorn and how much bigger it was than the Arno. "Than the Arno?" replies Messer Nicia, "It's four times — more than six — I'd even go so far as to say more than seven times as big; you can't see a thing but water, water, water." (Act I) There can be no doubt in this that Messer Nicia is a ninny — mentally a mere child.<sup>15</sup> Ligurio even goes beyond the call of practical events to play gratuitous pranks on Messer Nicia, giving him bitter aloes to put in his mouth instead of wax, tricks arising perhaps from a profound disliking, or simply from an opportunity to pull off a gag on an ass who should have known better. But there is little at stake in this; Messer Nicia's follies present an insignificant target for the satirist's diatribe.

The satiric themes deepen with the anti-clerical overtones of the play. When Fra Timoteo agrees to arrange for an abortion for Camillo Calfucci's daughter in exchange for a substantial donation, Ligurio comments ironically, "Now I see that you are the truly religious man I took you for." But there is little original insight in this, given the long tradition of anti-clerical humour and the clichéd participation of monks and friars in stories of shady dealings and deceptions. "These friars are sly and cunning; and that is only to be expected, for they know all about our sins as well as their own" (Act III). This is a complex observation, but its spirit is not acerbic in itself. Ligurio believes himself in every way



superior to Fra Timoteo and proves it in his deceptions; he alone knows how "to handle the business of the world" (Act III). In spite of the patterns, it is not easy to identify major satiric themes expressly stated in the *Mandragola*.

It is the larger patterns of knavery and human depravity implicit in the play which provide the most telling evidence for seeing the play as an indictment of vice. Machiavelli experiments with an apparatus for deception which had a long and brilliant future in the satiric comedy of knaves and their gulls. The trickster element is diversified by Ligurio who, as arch-rogue, enlists Callimaco and Fra Timoteo as his accomplices in a kind of miniature confidence game operation. Callimaco is set up momentarily as the magus figure, the practitioner of arcane sciences couched in a Latin calculated to impress the ignorant. Messer Nicia is such an easy convert that the ruse does not require much sophistication. The friar is included to form a triumvirate of knaves; his commission is to work through the authority of the church to confuse Lucrezia's reasoning and to gain her compliance in the plot. But unlike the well-known London rogues of Jonson's comedy, their practice is not generalized, and the author's purpose is not to expose man's cupidity and egoism on a large scale. The sole prize is a night's pleasure, so that the use of occult lore to dupe others is scaled down to a single prank. In a general way the *Mandragola*, as a satiric comedy, is predetermined to plant the cuckold's horns on the shallow pedant. But the most crucial element is missing: comic exposure. Satire is an art form of punishment. Yet, at the play's conclusion, only the rewards are counted and celebrated; Messer Nicia is kept in ignorance, and in a cynically comic way, the hoax is slated to continue with the subsequent meeting of the lovers. Thus, satire is not paramount in the structure. If the play is to be looked upon as a statement of depraved human nature, the evidence must be indirect: that Ligurio is an arch-tempter, that all the others who fall for his devices are damned for their collusion and that the maintenance of the deception at the play's end is an ultimately cynical solution to the action.

The ambiguity arises with the trickster figure himself who, with his superior knowledge, his insights into those he manipulates, his control of the action and consequently of the comic rewards and punishments administered through that action, imposes the moral order upon the play. It is an ambiguous order. The playwright is not likely to resist offering ironic asides by the rascal-knave on the foolishness of those who play into his hands. And while this can develop into a satiric form of art in which the in-

triguer becomes the agent for satiric exposure, this need not be the writer's main purpose. There are light elements of this, but the parasite here, refuses to injure his host. In a final analysis, Messer Nicia is not only protected, but granted his own most compelling wish, the desire for children. Trickster can also work an action of escape, of punishment avoided. While he is in himself but a pragmatic manipulator, he provides both for a degree of wish-fulfillment in this play as well as for a degree of attack on vice. But the author must choose which of these trickster roles will prevail, the confectioner of the golden land or the exhibitor of fallen man, in the design of the play.

In himself trickster is neutral and thus ambivalent in nature; he must remain so in keeping with his type. It is the effect of his cynicism upon the action of this play in particular which has raised the most difficult problems. De Sanctis claimed that Ligurio is a being "entirely destitute of moral sense, who would have betrayed Christ for a good tip." "He is a common cheat, and if he were only a little more witty we should laugh at him. But as it is he is only hateful and contemptible." We may smile at De Sanctis' nineteenth-century sensibilities in reacting in such a morally straight-laced fashion, but he could not escape the feeling that the laughter in this play goes beyond "buffoonery" and that for this reason the work is harmed artistically. He senses disgust on Machiavelli's part in creating Timoteo. He is too crude, too cynical, so that for these and other reasons the play "has had its day. The depravity of the priests and their terrible influence on women and on families strikes us as a horrible subject; we of today could never, never make a comedy of it." His conclusion is that whoever comprehends the forces that make our social existence will win: "Chance, the supernatural, the marvellous, are all discredited, and are replaced by character. So Machiavelli the artist is the same, after all, as Machiavelli the politician, and Machiavelli the historian."<sup>16</sup> The statement is, in a literal sense, quite true. Fortune no longer controls the events of the play. There are no coincidences, no miraculous recognition scenes, no recovered children. Everything which comes about depends upon human will and choice, and at the very centre of the play is the philosophy of rationalization and egoism, that men must justify their behaviour in difficult matters by choosing the certain good over an uncertain evil, a cognitive process, given man's egocentricity, which invariably leads to shrinking perspectives, and to the expression of self-interest covered over with a veneer of conscience-relaxing philosophy. That De Sanctis finds this insidious in its own right is to his

credit, so long as he is reading the ethos of the play correctly. The argument that the kings and princes of France employ the same mandrake potion with all its evil side effects in order to beget children is enough to sway Messer Nicia to the plan. That obedience to one's husband and the creation of another human life as a certain good, contrasted with the lesser evil of accepting the embraces of a stranger-victim who could die from the encounter is enough to bring Sostrata and Fra Timoteo into the plot. This device is the brain child of Ligurio, who cynically calculates the risks in such a proposal against the scruples it will encounter and wagers on unqualified success. The distressing factor in Ligurio's proposal is not that it tricks a woman into infidelity and a man into cuckoldry, but that the decisions made to achieve those ends indicate states of moral decline and collapse. De Sanctis believed he had every right to loath the trickster figure in this play for inaugurating such results. Trickster comedy at this juncture goes beyond satire; it becomes an art form of fallen man in which the perversions of the reason and will are the subjects of uncritical comic celebration.

We can, in fact, speak of the demonic conversions of Fra Timoteo and of Lucrezia. Ligurio's plot includes the death of an innocent man which he nevertheless succeeds in passing off as an unfortunate necessity in the procuring of an heir. Messer Nicia, in one speech, raises objections, but in the next is already thinking ahead to a way of finding a victim. We see in Lucrezia a pious woman of sweet and loyal nature, who is corrupted by her mother and her confessor to engage in an adulterous act, admissible because she sins only with her body, which is a venial sin, but not in her will. In the end, of course, she has been brought not only to accept Callimaco willingly, but to accept him permanently as her "lord, and master, and guide" (Act V). Lucrezia's absolute standards of honour and morality have been broken down to an ethic of pragmatic behaviour calculated by self-gratification.

In achieving such results, the *animateur* has managed not only to put his tricks into effect, but he has tainted the moral atmosphere of the entire play with his aberrant nature. This is an inevitable by-product of the creation of the new style of trickster. He has become the freelance opportunist who is prepared to work his skulduggery according to his own interests. Ligurio is not the self-celebrating parasite one sees in Jonson's *Mosca*, nor is he the daring overreacher, but the superior insight into human nature by which he manipulates everyone to his own ends offers previews into the type. Jonson, likewise, through his trickster figures in

*Volpone* dared to take his play to a dimension of depravity rarely contemplated in drama. In Ligurio's success one is tempted to see not only a clever rascal, capable of a trick or two, but a demonic figure whose amorality by degrees pollutes all of the other characters.

The personality of the trickster is imposed upon the play in such a way that all become outsiders to their own urbanity and morality. Fra Timoteo comments upon his own involvement in the affair: "God knows that I have never thought of bringing harm to anyone; that I have kept my cell, said my office, looked after my parishioners. Then comes this devil Ligurio, who made me first dip my finger into mischief, then my arm, and then the whole of me and I still don't know where it's all going to end" (Act IV). Fra Timoteo was tricked into complicity by a false testing plot, but the lure of pocket money was too much to resist.<sup>17</sup> Once in, he could not get out and so was led along. For the critic, once into this line of reasoning, it is not easy for him to get out either. De Sanctis admits that another era with different values gave life to this play and that it was beyond him to appreciate what that social atmosphere could create. One cannot deny that in a strictly moral sense trickster recreated the world in his own amoral image. But that is to deny the simultaneous delight which we are promised in seeing the trickster prevail, a victory for this entertainingly irreverent character and all he represents to our potential satisfaction.

Radin explains that the mythopoeic trickster "knows neither good nor evil yet he is responsible for both. He possesses no values, moral or social, is at the mercy of his passions and appetites, yet through his actions all values come into being." "Laughter, humour and irony permeate everything Trickster does." In the very gesture which conveys man to the expression of his baser self, one sees also a gesture of redemption and escape, an incongruity which man deals with only through the release of tension which laughter brings. Trickster machinations allow us to turn the view of moral depravity inside out, to see in his antics an anarchic escape from moral repression.<sup>18</sup> In the earliest accounts of the trickster archetype he plays a quadruple role of the trouble-maker and prankster, the comic god-man and phallus bearer who seduces women by trickery, the public benefactor and at times the role of the fool, the butt of public ridicule through his own stupidity. All of his roles have to do with survival, as it relates to actual fertility rites and to the preservation of social harmony necessary for group survival.<sup>19</sup> Moreover, as a loner and outcast, the trick-

ster lived on the cutting edge of existence, relying upon his superior intelligence for self-preservation. In the New Comedy he reached an artistic nadir; restricted to the role of slave-accomplice, his offices nevertheless did contribute to marriage and fertility and his wit was a means of self defense. The survival trickster showed up directly in the medieval tales of Reynard the Fox and Til Eulenspiegel. In the stories of Boccaccio, many a lover became his own trickster in the winning of an illicit affair. It was for the erudite comedy to reassemble all of these traditions into a single expression of the impulses which lead men to the celebration of license and wit attached to fertility rites and to carnival, which was Machiavelli's specific occasion and context for the writing of the *Mandragola*.

The plot of the *Mandragola*, typologically viewed, offers a pattern very similar to the extended carnival joke, a series of *beffe* which amount to an inversion of the familiar social order. It is an initiation into the upside-down world of license and indulgence which takes on meaning precisely as it achieves opposition to legal and moral restraint. It needs to function only at the level of the possible as opposed to the probable which the critics of the age accepted as appropriate to comedy. The game-like qualities of the plotting, the artificiality of the conventions aided in the relaxation of disbelief so that an imitation of contemporary characters and settings could nevertheless incorporate daring and novel manipulations of events. That was essentially the task of the *animateur* who, himself, in turn, becomes a figuration of the spirit of carnival.

Roberto Ridolfi's confirmation that the play was written for the carnival season of 1518 is a significant corroboration of the appropriateness of the carnival logic within the play.<sup>20</sup> The play begins with a discussion about the beauty of Florentine women and whether even the pious and extraordinarily beautiful Lucrezia Calfucci can be persuaded to take a lover. After all, she is married to a fool and a dottard which gives the lover double hope, since the husband will be easier to trick and the wife more easily reconciled to her infidelity. We know the spirit of the play already from such well-known tales as Boccaccio's sixth of the third day in which Ricciardo lures Catella to the baths on false pretexts where he meets her in the dark and seduces her while she thinks she is embracing her own husband as a prelude to a tongue lashing that will cure him from hankering after other women. The plot brings about a kind of trade-off. A jealous husband gets his punishment, a lover his reward for wit and patience, the lady a bit of revenge

and some stolen pleasure to which she assents after the fact and which she agrees to repeat. In a legal sense Catella has been raped, no less so because her assaulter tells her he was sincere and because she comes to like him in the end. The case is much the same for Lucrezia. But no one keeps score like that in comedy, nor should one in considering the *Mandragola*. We note that the women in both stories are converted to better, more pragmatic points of view about their antiseptic lives and the delights of carnal love. In the upside-down world of carnival, this is not moral degradation, but rejuvenation. Lucrezia is not debauched, but delivered from a life of sterile piety and life-denying continence. Lucrezia is led the next day to the church door to be sanctified, for her husband tells her, "it is just as though you had been reborn" (Act V). She was feeling lively, indeed, whereas the night before she had "seemed half-dead." It is no accident that in a creative rather than a perverse way, the church is called upon to sanctify all that has taken place. "Your happiness is my happiness" says Ligurio to Callimaco, "everything's fallen out just as I said it would." There is nothing left to do but go to the church. In keeping with the theme, Fra Timoteo remarks, "And you, Madonna Sostrata seem to me to have recovered your youth" (Act V). As the song at the end of the second act has it, "Conception's a blessing — All else is forgot."

Cecchi plays out the same scenario in *L'Assiuolo*, now doubled to include two students in competition for the same beautiful lady; she too is married to an old fool who fancies another woman, and the mother of one of the student's into the bargain.<sup>21</sup> Again the carnivalesque trade-offs are implemented, and both students are satisfied by the lucky appearance of a sister into whose bed one of the students comes by mistake. In that play, too, the women are converted. They decide to look after their pleasure, to continue the encounters after the close of the play and to force the jealous old husband to open up his doors as a cure for his jealousy, just as Messer Nicia presents the key of his house to Callimaco at the play's end.

The trickster himself may be a happy anarchist, concerned only with his own material survival at the cost of anyone he can find to exploit. But the ironic values of carnival necessitate his collusion in other motifs of survival and fertility which guarantee the future of the race. There are two fundamental preconditions in the *Mandragola* which pervade the entire play: the one is Callimaco's intense love longing and the imperatives in the natural man which it represents; the other is the sterility of the Calfuccis and

their intense desire for children. In romance comedy these are provided for together in marriage with all its legal and ceremonial sanctions. Machiavelli's play ingeniously separates the two, so that only the satisfaction of an illicit love with all its titillations can, at the same time, break the spell of infertility. To have an heir, Messer Nicia must accept a surrogate father to his children. Ligurio works that to Callimaco's satisfaction, without compromising the honour of any of the participants. Machiavelli carries the irony to the brink in having Messer Nicia grope the young man whom he introduces into his wife's embraces to make sure that he is a fit and sound candidate for the job. In this, Ligurio is the perfect carnival *animateur* because he has, under extraordinary circumstances, provided for the resuscitation of two young lovers and for an heir for the Calfuccis. Survival, in the most fundamental sense, is still the preponderant theme.

The carnival character of the play is confirmed in the parody of romance comedy which the play presents. In the final scene, the entire party finds itself again in the church where Messer Nicia requests prayers of thanksgiving and blessing for all who assisted in the provision of an heir. In a wonderfully ironic way, he places Lucrezia's hand into the hand of Callimaco in a gesture of gratitude for the doctor's good offices in administering the potion. In effect, a mock marriage takes place, and at the same time the unofficial institution of a *ménage à trois*. In making Ligurio an ex-marriage broker, Machiavelli has chosen ironically and well. If husband and wife are tricked in all this, they nevertheless receive the secret and not so secret desires of their hearts, without reprisal, without recrimination. To have achieved this in the face of human reticence, foolishness, prudery, sterility is to have gained a comic victory.

With an appraisal of this dimension, we see the full spectrum of the new emerging *animateur*, his dual capacity as satirist and as initiator of the comedy of escape. For this play, Ligurio becomes not only the outsider who can mock and ridicule, but more pre-eminently a catalyst for the expression of the imperatives of nature in man, an intermediary figure whose witty stratagems allow for a temporary or prolonged reconciliation of pleasure to experience if not to virtue. His devices, both for the characters and the audience, subordinate behaviour and response to his anarchic will, inviting the expression of aberrant impulses, an interlude from the repression of social and religious mores. He disarms by degrees with his wit and playfulness, and where that will not suffice, he is made to serve as scapegoat, banished for a part which speaks so

truly about us that we are unable to accept it. In this he becomes the ironic public benefactor, the magician-doctor through his mandrake potion who cures infertility and brings a lovesick youth, whose own well-being is threatened by unrequited love, back to his health again.<sup>22</sup> Trickster joins with nature insofar as neither are concerned with morality, but only with opportunity. Trickster joins with carnival because he too expresses the libertine and rebellious, siding with the animal will which stands in opposition to our abstract and idealized views of the urbane existence. Aldo Scaglione, in dealing with the moral climate of the *Decameron* concludes that a counter-ethic exists: the tales recognize that "nature was stronger than man's will to thwart it."<sup>23</sup> The genius I have attributed to trickster in general experiences a renaissance in these plot-intense plays, with their compact domestic settings, represented by the *Mandragola*. The liberated *animateur* was essential for the creation of carnivalesque pranks which are extended into plots in the erudite comedy. The strengthening of the role in terms of realism, ambiguous personality and motivation, the broadening repertoire of tricks invariably brought the playwright to questions of purpose. The possibilities inherent in trickster comedy, given the nature of the character and his proclivities as a type, included new dimensions in the comedy of moral indignation and new dimensions in the comedy of carnival — of punishment avoided. The *Mandragola* possesses both qualities, but the orientation of Ligurio's genius is for the construction of the comedy of the inverted world. That, I would contend, was Machiavelli's choice and purpose.

The inverted world is one manifestation of what Northrop Frye has called the "new society" which must prevail at the end of any complete comic action. It crystallizes around the hero and reveals a "movement from *pistis* to *gnosis*, from a society controlled by habit, ritual bondage, arbitrary law and the older characters to a society controlled by youth and pragmatic freedom. . . ." <sup>24</sup> Such conclusions, not unrelated to Saturnalia or a recollection of the golden age, can never be more than relatively free of the memory of imperfections brought to light by machinations of the intriguer in the process of generating that new society. The trickster figure possesses a complex nature from which these paradoxes derive almost inevitably, though diverse interpretations of his traits allow for degrees of emphasis in the development of comic form, whether for satiric realism or for romance. A fuller expression of trickster's potential in the *Mandragola* allowed the play to become the complex work it is.



In a larger sense, the question has to do with the value and propriety of carnival comedy itself, to which I can offer no better answer than that by George Santayana in an essay on carnival, wherein he concludes that those who fail to appreciate the mischances and expedients which comedy brings as "the very texture of temporal being" are in themselves "less plastic and volatile than the general flux of nature."<sup>25</sup>

Carleton University

## NOTES

- \* A shorter version of this paper was given at the Learned Societies Conference in Ottawa, 1982.
- 1 There is a growing number of studies in English dealing with the general question of the erudite theatre and its origins in the New Comedy of the Romans. The matter was explored in a long introductory essay by R. Warwick Bond in *Early Plays from the Italian* (Oxford: Oxford University Press, 1911) and by George R. Duckworth in the final chapters of *The Nature of Roman Comedy* (Princeton: Princeton University Press, 1952). The standard general study for early twentieth century readers has been J.S. Kennard, *The Italian Theatre Vol. I From its Beginning to the Close of the Seventeenth Century* (New York: William E. Rudge, 1932). More recent studies include Marvin T. Herrick, *Italian Comedy in the Renaissance* (Urbana and London: University of Illinois Press, 1960) and Douglas Radcliff-Umstead, *The Birth of Modern Comedy in Renaissance Italy* (Chicago and London: University of Chicago Press, 1964).
- 2 *Shakespeare and the Traditions of Comedy* (Cambridge: Cambridge University Press, 1974), p. 182.
- 3 Salinger opines, for example, and with considerable justification given the heavy borrowing not only of his plot materials but the moral ambience of his tales, that "Boccaccio supplies the Renaissance playwrights with the whole groundwork of his comedy, the contrast between witty love and inept love, and the contest of Love and Wit with Fortune." *Shakespeare and the Traditions of Comedy*, p. 210. To say more here about respective debts to the various sources ancient and contemporary is to anticipate my argument.
- 4 The realism of the play, its representation of contemporary characters and manners, has been the traditional grounds for singling out *The Mandragola* for praise above all the other plays of the period. Goldoni sums up the difficulties and distinctions of the play in his memoirs. "It was neither the free style nor the scandalous intrigue of the piece which fascinated me: its lubricity even disgusted me, and I could perceive that the abuse of confession was a heinous crime both in the eye of God and man; but it was the first comedy of character which had ever fallen into my hands, and I was quite enchanted with it." Cited in J.R. Hale, *The Literary Works of Machiavelli* (Oxford: Oxford University Press, 1961), pp. xxiii-xxiv. All quotations from the play are taken from this translation.
- 5 Two such studies may be mentioned, though neither relates directly to the approach taken by this paper. Theodore Sumberg, "La Mandragola: An Interpretation," *The Journal of Politics*, No. 2 (May 1961), 230-40, sees Callimaco as a prince with Ligurio as his minister. Messer Nicia is a corrupt Florence from which Lucrezia, the body politic, must be taken by whatever deceit and fraud necessary. In a related way Leo Strauss, *Thoughts on Machiavelli* (Glencoe, Ill.: The

Free Press, 1958), pp. 284-86 compares Callimaco's virtues with those of the politically astute prince. The relationship between the end-justifying-the-means philosophy of Timoteo and of *Il Principe* strikes me as being an ironic and witty rather than a cynically real one. The ethos of comedy turns that kind of pragmatism on its head when the prize is a married woman.

- 6 This is but one manifestation of the play's ties with the *novelle*. Callimaco's amorous pursuits resemble those of Lodovico (*Decameron* VII. vii) who travels from France to Bologna to meet and win Madam Beatrice, whose beauty had been celebrated in a discussion of "the fair ladies of France and England and other parts of the world." He fell in love with her and resolved to gain her love by becoming a servant in her household.
- 7 The choice of the parasite is a significant one; it represents a metamorphosis of one kind of character into another. Of Ligurio as a parasite, Radcliff-Umstead remarks that, "Machiavelli rose above the schematic character type in portraying him" p. 131. We do not have the familiar asides on his gluttony; Ligurio never talks about it, though he has provided well for himself in that way by the play's end. Machiavelli has, in fact, merged the parasite role with the role of the *animateur*. The strongest hints of this new direction in classical comedy derive from Gnatho in Terence's *Eunuchus*. Gnatho celebrates his own witty success in tricking his host: "Good heavens! how much one man excels another! What a difference between a fool and a man with brains . . . There is a class of men who set up for being the head in everything and aren't. It's them I track. I say yes to everything they do and say, that's the trade that pays far the best nowadays." Terence, trans. John Sargeant (London and New York: Loeb Classics, 1912) Vol. I. pp. 257-59. He speaks of founding a school of Gnathonists. He plays tricks on others, taking sides always where his best interests lie. He becomes a total opportunist, though never at the cost of losing his host. Thus, he is a peacemaker as well. He maintains his deceptions so that none are injured by the truth. He is capable of working indirectly through others, avoiding responsibility for his own gags. In Gnatho one sees the outlines of the parasite-trickster who comes to his apogee in such characters as Jonson's Mosca in *Volpone*. Machiavelli makes initial progress in the creation of a new *animateur* type.
- 8 Ligurio's personal motivation, apart from financial reward, is merely hinted at in the play. He is not self-celebratory in the same way the Elizabethan tricksters sometimes are. He acts as a monitor of Callimaco's uncontrolled passion and alludes to a desire to aid Callimaco which goes beyond money. He seems particularly bent on ridiculing Nicia who, as a lawyer and citizen, should not have been so simple minded. We even detect a touch of envy at one point when he comments on Messer Nicia's luck. "He's rich. He's got a wife who's beautiful, amiable, discreet and fit to be a queen," and this in spite of his stupidity (p. 14). All other considerations would seem to fall outside the expressed evidence in the play. Our understanding of motivations of a more general type come from the nature of the role and its function in the play.
- 9 The play alludes briefly to another arrangement of comic trickster characters which was to have a large place in the renaissance theatre: the league of confidence men. By dint of the experimental new dimensions given to Ligurio, he is able to call upon accomplices to aid in his plot who rely upon tandem trickery, resulting in more elaborately fraudulent devices incorporating occult sciences, mountebank practices, false social institutions. Ariosto's *Il Negromante* offers a sixteenth-century travelling sharkster who swindles the naive with his astrological lore. In Bruno's *Candelaio* we are treated to several rogues who work in league to dupe three gulls who are in turn miserly, superstitious and pedantic. New types have emerged to form the farce, including women tricksters, the gypsy Scaramurè and the bawd Lucia. These join forces with a courtesan and a traveller who assumes the guise of a captain of the watch. There is trickery through alchemy and pick-pocketing resulting in a public lashing of one of the

- gulls. The nearest relative in English is Jonson's *The Alchemist*.
- 10 The question of misogyny in this play is difficult to settle. Madam Sostrata is a tool character to the plot and not of great significance. Ligurio assumes that all women have their price and can be made to see where their true pleasure lies if the right manner is employed. But he assumed equally the corruptibility of men. Fra Timoteo thinks Lucrezia will be easily tempted: "All women are a little light in the head; if one of them can string two words together she is considered a marvel — in the country of the blind the one-eyed man is king" (p. 36). This attitude is commonplace enough in the witty seduction plot. Machiavelli's *Tale of Belfagor* (original title *The Devil Takes A Wife*, written between 1515 and 1520) is, on the other hand, patently anti-feminist, a sustained joke about the shrewishness and rampant imprudence of women. Nevertheless, Lucrezia as a character shows more integrity than the others in the play, argues her position as one of *force majeure*, and escapes recrimination on all sides.
  - 11 *The Birth of Modern Comedy in Renaissance Italy*, p. 131.
  - 12 Piccolomini defends his plays by means of a typical statement of their moral intent: "comedies are meant to be a mirror to human life, by means of which all vices are exposed so that, once known, they may be avoided. Some people will object that this play is too biting critical; we will leave them unanswered, since that objection has only been raised by those who have seen their own faults criticized and whose injuries cannot heal unless they smart a little." *Alessandro*, Prologue to second performance. Yet *Alessandro* is as much in the carnival tradition as the *Mandragola*; the defense is special pleading, bent on disarming those who complained of the immorality of these plays.
  - 13 "When your messenger arrived I was on the privy, engaged in contemplating the follies of this world of ours, and especially in working out how to choose a preacher after my own heart." "... I want to find one who would show them how to go to the Devil; they would like someone who was wise, sincere and genuine, while I would like to find one who was madder than Ponzo . . ." "... I spend my time pondering how to sow enough scandal, here and elsewhere, to make them fall to beating one another with clogs, and if I don't loose [sic] my wits I think I shall succeed . . ." Letter to Francesco Guicciardini, May, 1521, *The Literary Works of Machiavelli*, pp. 160-61.
  - 14 Kennard believed that no other comedy of that era anatomized what appear to be the vices of the day as effectively as the *Mandragola*, that it "was accepted by Machiavelli's contemporaries as a vigorous and satirical representation of the Florence and Italian society of the Cinquecento" *The Italian Theatre* I. p. 117. But that may be too literal an interpretation of the play — that its realism is bent only on anatomizing vice in a pejorative and didactic way.
  - 15 There are many models for Messer Nicia in previous plays and *novelle*. Radcliff-Umstead sees his most immediate predecessor in Boccaccio's Calandrino, *The Birth of Modern Comedy in Renaissance Italy*, p. 121. Both characters are naive and self-deceived about their own wits and insights. They are not totally devoid of sense, but for all that, fall easily into the snares set for them by the more cunning intriguers. See *Decameron*, VIII. iii. and vi; IX. iii. and v.
  - 16 Francesco De Sanctis, *History of Italian Literature*, trans. Joan Redfern (New York, Barnes and Noble, 1931, 1968) II. pp. 577-82.
  - 17 This character has provoked probably the most violent and the most differing reactions among critics. For Ireneo Sanesi, *La Commedia*, 2 vols. (Milan: F. Vallardi, 1954), I. p. 264 he is totally devoid of moral integrity; for Radcliff-Umstead, he is a man of considerable piety who is misled, has "twinges of conscience," knows he has erred; "at most he is an immoral figure, but not amoral. This priest is not actively sinful" p. 130. Hale sees him as a continuation of a tradition of hypocritical friars, but that this one has brought more "shame upon his calling" than the others with his "stately parody of the confessional manner . . ." pp. xxv-xxvi. In general the nineteenth and early twentieth century critics are far more indignant than more recent critics who take a more balanced ana-

lytical approach.

- 18 Among the most important generic studies on the subject is Paul Radin's *The Trickster: A study in American Indian Mythology* with commentaries by Karl Kerényi and C.G. Jung (London: Philosophical Library, 1956), a book to which all students of the subject are indebted. Little has, as yet, been done with the archetype in the critical analysis of recent literature, though ancient and so-called primitive literatures have received analysis as in Norman O. Brown's *Hermes the Thief: The Evolution of a Myth* (Madison: University of Wisconsin Press, 1947). Radin sees the figure as a *speculum mentis*, "man's struggle with himself and with a world into which he had been thrust without his volition and consent." Every society must confront the paradoxes contained in its social structures. Laughter and mythopoeic figures serve in comedy to reconcile man to these anomalies.
- 19 Radin states that "although repeatedly combined with other myths and frequently drastically reorganized and reinterpreted, its basic plot seems always to have succeeded in reasserting itself." I would claim that the drama we are dealing with is part of that tradition because of the predominance of the trickster role, and that the drama is being used as a *speculum mentis* in much the same way as the trickster myth was used in aboriginal literatures.
- 20 Roberto Ridolfi, *The Life of Niccolò Machiavelli*, trans. Cecil Grayson (Chicago: University of Chicago Press, 1963), pp. 301-03.
- 21 Giovan Maria Cecchi, *The Horned Owl*, (*L'Assiulo*) trans. Konrad Eisenbichler (Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, 1981). This too is a play in which the final comic triumph embraces "a social atmosphere congenial to marital infidelity." p. xxii.
- 22 Callimaco, in telling his audience that his longing has arrived at a desperate state, was identifying for them not only a romantic devotion, but a state of passion which was then considered a form of disease. In a medical sense he was suffering from lovesickness. "I've got to do something, even if it seems mad or dangerous or scandalous — even if it's criminal, I'd rather die than go on living like this. If I could sleep, if I could eat, if I could enjoy a conversation — if I could find any sort of relief . . . if I can't see a single ray of hope, than I shall die" (Act I). The medical treatises of the period treated the subject extensively, discussing the causes, the physiological reactions to love, the nature of love melancholy and its cures. Ironically, many of these treatises suggested, as one last sure cure, to let the lovers have their way. By degrees, then, the doctor in charge of the patient turned from medic to pander, and science entered the realm of comedy. Burton, at the end of a long ancient and medieval tradition, relates: "When you have all done, saith Avicenna, there is no speedier or safer course, than to join the parties together according to their desires and wishes . . ." "Yea, but 'tis hard, 'tis difficult, this cannot conveniently be done, by reason of many and several impediments. Sometimes both parties themselves are not agreed: Parents, Tutors, Masters, Guardians will not give consent; Laws, Customs, Statutes hinder; poverty, superstition, fear and suspicion: many men dote on one woman. . . ." "And hard is the choice . . . when one is compelled either by silence to die with grief, or by speaking to live with shame" *Anatomy of Melancholy*, eds. Floyd Dell and Paul Jordan-Smith (New York: Tudor Publishing Company, 1927), pp. 798-99. Burton, in fact, provides a provocatively complete list of comic formulae. The doctor as comic *animateur* must work the patient's cure while at the same time discrediting and by-passing the obstructing figure and avoiding shame. In the case of the *Mandragola*, the patterns are perfectly superimposed. Ligurio is the doctor healer to his society, given the advanced state of Callimaco's love malady. This is merely a way of seeing the same mythic healing and regeneration structure in different terms.
- 23 Aldo D. Scaglione, *Nature and Love in the Late Middle Ages* (Berkeley: University of California Press, 1963), pp. 101 ff. Scaglione focuses his defense of the new society in the *Decameron* on a change in attitudes toward women, a break with

medieval asceticism. The tales demonstrate "the ineradicability of man's attraction to women, *therefore* of the goodness of the sexual instinct as part of nature's plans, and the unavoidable defect of all attempts to stifle nature by escape." With the borrowing of material comes the new ethic as well, which pervaded not only the works of Cavalcanti and Dante, but in its own way, the comedy of carnival with its provision for sexual gratification as the central condition of the transformed society at the play's end.

- 24 Northrop Frye, *Anatomy of Criticism* (Princeton: Princeton University Press, 1957; New York, 1967), pp. 163; p. 169.
- 25 George Santayana, "The Comic Mask" and "Carnival" in *Soliloquies in England and Later Soliloquies* (New York: Charles Scribner's Sons, 1922), p. 141. Santayana develops ideas on the ambiguity of moral experience: "all facts and objects in nature can take on opposite moral tints." Experience seen in the light of the animal will create desire and fear, followed by a sense of the good or evil in events rather than the spontaneous manifestation of nature. We are caught by the cares of specific times and places. We fear destiny and we falsify, but such emotions are by no means inevitable; the thing in itself maintains its own joy and does not fear change. In comedy and carnival one restores this free play, youthfulness, the sense of the ridiculous. P. 140 ff.

## "In tristitia hilaris in hilaritate tristis": armonia nei contrasti

Nella breve parentesi meditativa che conclude la dedica del *Candelaio*, Giordano Bruno esprime la propria intuizione della struttura dell'universo e del ruolo umano all'interno di esso. È un pensiero espresso con lessico semplice e austero, legato da una struttura sintattica piana e armoniosa, con un ritmo ampio e pacato e con tono solenne e filosofico. La sua collocazione fra le oscure allusioni del testo dedicatorio che precede e il violento attacco satirico dell'Antiprologo che segue, ne evidenzia la diversità e il valore e ben esemplifica quella compresenza dei contrari che caratterizza l'opera e il motto di apertura ("in tristitia hilaris in hilaritate tristis"):

— Il tempo tutto toglie e tutto dà; ogni cosa si muta, nulla s'annichila; è un solo che non può mutarsi, un solo è eterno, e può perseverare eternamente uno, simile e medesimo. — Con questa filosofia l'animo mi s'aggrandisse, e me si magnifica l'intelletto. Però, qualunque sii il punto di questa sera ch'aspetto, si la mutazione è vera, io che son ne la notte, aspetto il giorno, e quei che son nel giorno, aspettano la notte: tutto quel ch'è, o è cqua o llà, o vicino o lungi, o adesso o poi, o presto o tardi.<sup>1</sup>

Con un ampio movimento che va dall'universale al particolare, dall'eterno al transeunte, dall'unico al molteplice, Bruno condensa la propria filosofia in tre brevi periodi. In un universo di infinita spazialità copernicana,<sup>2</sup> il Nolano identifica un *Unicum*, una divinità immutabile e immobile, sempre simile a se stessa di contro ad un fluire e mutare continuo delle forme di vita. Tutto esiste ma si trasforma continuamente per cui mentre permane eterna l'essenza di base, c'è una perdita continua di identità individuale. Questa visione lucreziana<sup>3</sup> dell'universo, per cui esseri e oggetti altro non sono che un momentaneo aggregarsi di atomi che subito si disintegra nell'incessante movimento, ha quale agente di base, la dimensione temporale. Il *tempo*, soggetto delle due uniche forme verbali attive ("toglie" e "dà") adempie l'alternativa funzione del dare e prendere su un universo che ne risulta in continua muta-

zione. Nei termini *ogni cosa e nulla* ("si muta" e "s'annichila"), soggetti indefiniti di forme passivanti, è compresa la totalità degli esseri. L'entità umana, identificata nelle sue componenti di *animo* e *intelletto* che la elevano a emblematica dell'*everyman*, ne risulta trasformata e magnificata. Il limite della sua mortalità è travalicato nella visione di un universo dove niente si distrugge ma tutto si trasforma, perché la mobilità è vita e la perpetua variazione è immortalità.

La presenza umana si individualizza maggiormente identificandosi con l'io poetico ("l'animo mi s'aggrandisse . . ."), che si sente ormai parte di quell'universo dove le dimensioni spaziotemporali si annullano nell'eterno presente e nell'ubiqua esistenza. La figura autorale, indirettamente sempre presente in tutte le opere del Nolano,<sup>4</sup> domina dall'inizio della commedia nella autodefinizione di se stesso come culturalmente indipendente ("Accademico di nulla Accademia") e nella percezione che gli altri hanno di lui ("detto") come isolato in disgustata noia ("Fastidito").

Il motto che appare a fronte del *Candelaio* "in tristitia hilaris, in hilaritate tristis" ha suscitato, per quell'accostamento di contrari che lo costituisce, l'attenzione dei critici. Nelle poche acutissime pagine di commento alla sua selezione di passi bruniani, Erminio Troilo scrive " . . . il motto sta ad indicare non solo lo spirito informatore di questa stupenda commedia di riso e amarezza, ma quasi lo spirito di tutta l'opera, distruttiva e costruttiva del filosofo" (Introduz. p. xii).<sup>5</sup> Il riso del Bruno non possiede nulla di esteriore, ma, unito alla satira, è filosofico e profondamente inserito nella sua etica. La contraddizione non è che apparente perché, continua E. Troilo "La ilarità che è triste e la tristezza che è ilare non indica un bisticcio, sí una intuizione profonda, morale e filosofica; in quanto non si limita a considerazioni parziali di umanità, ma scende alla totale contemplazione umana, ed a questa aggiunge, anzi connette in un inscindibile complesso, la considerazione della realtà universale. . . . L'umanità vera ha il suo segno nel riso che si fa pensoso di tristezza e nella tristezza che s'illumina in una visione trascendente di gioia; segno vero di umanità, che è morale ed estetico insieme . . ." (pp. xviii-xix).<sup>6</sup>

È operata così, secondo L. Salvatorelli, "quell'unità dei contrari" che Bruno ha illustrato anche per il mondo dei sentimenti, negli *Eroici furori*, per cui "savio è colui, che non è né contento né triste, perché sa la mutevolezza di tutte le cose."<sup>7</sup> È il superamento dei contrari in un'unità risultante dalla profonda comprensione di quella che è l'essenza della vicenda universale e umana per cui

"ogni cosa si muta, nulla s'annichila" e per cui riso e pianto sconfinano uno nell'altro e coesistono. Tanto mutevole e continua è la trasformazione che uno stato d'animo, mentre è presente e vissuto, già si tinge dell'altro opposto e viceversa. Ne risulta una compresenza di atteggiamenti, una fusione del tragico e del comico, una *maschera* in cui coesistono le lacrime e la bocca spalancata nel riso.<sup>8</sup>

Nell'Antiprologo il ritratto psicologico dell'autore continua con pennellate precise:

L'autore, si voi lo conosceste, dirreste ch'ave una fisionomia smarrita: par che sempre sii in contemplazione delle pene dell'inferno, par sii stato alla pressa come le barrette: un che ride sol per far comme fan gli altri: per il più, lo vedrete fastidito, restio e bizzarro, non si contenta di nulla, ritroso come un vecchio d'ottant'anni, fantastico com'un cane ch'ha ricevute mille spellicciate, pasciuto di cipolla.

che colgono innanzitutto il sentimento di base, lo smarrimento, vale a dire lo stato d'animo di chi ha perso l'orientamento, la comprensione di ciò che lo circonda e si sente irrigidito in una "frame" in una struttura estranea che gli è stata imposta.<sup>9</sup> E pertanto è irritabile, insofferente, "fastidito." È la fisionomia di "un che ride sol per far comme fan gli altri" che ha perso cioè la capacità di percepire e godere del comico genuinamente ma solo si adegua alle percezioni altrui. Il *riso* diventa una smorfia, un atteggiamento fisso da maschera, qualcosa che si impone su un substrato tragico, non una spontanea irresistibile distensione muscolare che si origina da un moto interno. Ne risulta il ritratto di un alienato, di una maschera tragica con contrazioni comiche, di un solitario,<sup>10</sup> di un filosofo che percepisce la vita umana nella sua mutevolezza e nelle sue contraddizioni<sup>11</sup> e opera la sintesi ("in tristitia hilaris in hilaritate tristis").

Dalle parti introduttive la presenza autorale filtra nel testo stesso proiettata in quello che è visto come il personaggio motore, Gioan Bernardo, che del Nolano ostenta un analogo atteggiamento esistenziale<sup>12</sup> e una simile visione del vario avvicinarsi della fortuna (V. xix). La professione attribuitagli lo avvicina maggiormente all'autore, poiché un "pittore di ritratti" (con tendenza alla raffigurazione realistica, cfr. I. viii) è colui che raffigura l'umanità e pertanto è un osservatore di fisionomie caratteri e interazioni umane. Gioan Bernardo è infatti il personaggio che muove gli altri e assiste, con distacco e comprensione all'aggravarsi delle loro vicende, è l'unico che non subisce travestimenti



ma mantiene costantemente la propria identità: ironico, ambiguo, cinico nella sua logica (I. xi).

Lo sfondo in cui queste *dramatis personae* si muovono, è una società alienata e alienante, dove il distacco fra *res* e *verba* si è fatto ormai totale e la realtà è stravolta e incomprensibile. Già nelle parti introduttive le figure retoriche dominanti sono l'*oximoron* (cfr. Proprologo p. 312; Bidello p. 313; I. iv, ecc.) e l'*adynaton* (cfr. I. ii; IV. vi; Argumento ed ordine p. 297, ecc.) vale a dire traslati che consistono dell'avvicinamento di contrari lessicali o concettuali; ed inoltre dominano le *antitesi* (cfr. II. iii; III. viii ecc.) i *doppi sensi* che creano ambiguità (cfr. Dedicà, p. 293; Proprol. p. 310) le *inversioni sintattiche* (cfr. ad es. II. i), le *etimologie* folli e arbitrarie (cfr. I. v; III. vii), le *deformazioni* del lessico e del mito (II. iv; III. iii; I. v e viii ecc.). Ne risulta un linguaggio distorto e polisemico che va perdendo la sua originaria funzione di mezzo comunicativo, ma che porta invece all'*incomunicabilità*, alla *confusione*, all'*alienazione*.<sup>13</sup> È il linguaggio di un mondo percepito come stravolto e incomprensibile in cui l'individuo perde la propria identità e il controllo delle proprie azioni. Il *travestimento*, da tradizionale tecnica teatrale di ampio uso nella commedia cinquecentesca specialmente, diventa emblematico di una condizione esistenziale. È impiegato per la quasi totalità dei personaggi che, rinunciando così temporaneamente alla propria identità, ne assumono un'altra che o li aliena da se stessi o confonde gli antagonisti:

Gio. Bernardo. O io sono io, o costui è io.

Bonifacio. Questo è un altro diavolo più grande e più grosso, non tel' ho detto?

Gio. Bernardo. Olà, Messer uomo da bene.

Bonifacio. Questo ci mancava per la giunta di una mezza libra.

Gio. Bernardo. Olà, Messer de la negra barba, dimmi chi di noi dui è io, io o tu? non rispondi?

Bonifacio. Voi siete voi, ed io sono io.

Gio. Bernardo. Come, io sono io? Non hai tu, ladro, rubbata la mia persona. . . . (V. ix)

Questo senso di confusione e alienazione che nasce dalla percezione del reale come qualcosa di fluido e mutevole, non comprensibile e mai ben controllabile, trova la sua più viva rappresentazione nell'immagine del beffato Manfurio e nel suo racconto. Derubato da Carcovizzo, è condotto, travestito, da Sanguino e altri marioli (che si fingono difensori della legge) nella casa dove dovrebbe trovare il ladro e il denaro involatogli:

. . . entrati, mi fecero rimaner nell'atrio inferior . . . or, avendo io per un grand'intervallo di tempo aspettato *deambulando*, pensando a gli argomenti coi quali io dovevo confonder costui, *tandem*, non essendo verun che mi chiamasse, per certe scale ascenso in alto, toccai del primo cubiculo porta: dove mi fu risposto che andasse oltre, perché ivi non era, né vi era stato, altro che que' domestici presenti. *Aliquantulum progressus*, batto l'uscio di un altro abitaculo, il qual era nella medesima stanza: dove mi fu parimente risposto da una *vetula*, dicendomi, s'io volevo far ivi ingresso, che altro non v'era che certe *minime contemnendae iuvenulae*; a cui dicendo che di altro fantasma avevo ingombrato il cerebro, *ulterius progressus* mi ritrovo fuor della casa che avea l'altra uscita in un'altra *platea*. Allor *de necessitate consequentiae* io concludi: — *Ergo forte* sono eziandio da costoro decaputo, conciossia cosa che *domus ista duplici constat exitu et ingressu*. E di bel nuovo ritornato dentro, *percunctatus sum*, si ivi dentro fusse altro receptaculo in cui quei potessero esser congregati; mi fu *in forma conclusionis* detto: — Amico mio, si sono entrati per quella porta, son usciti per questa; si son entrati per questa, sono usciti per quella. — *Tunc statim*, temendo qualch'altro soccorso o consiglio simile a i preteriti, mi sono indi absentato, e, — *iuxta* del pitagorico simbolo la sentenza, — le vie popolari fuggendo e per i diverticoli andando, aspetto il tempo da tornar in casa. *Quandoquidem*, adesso, per de gli eunti e redeunti la frequenza, temo, — con di mia reputazione il pregiudicio, — *incidere* in qualcun che mi conosca, in questo indecentissimo abito. . . . (IV. xi)

È una scena di tono Kafkiano, nella descrizione della struttura del "domicilio" e dell'esperienza vissuta dal pedante che ne rimane segnato ("io sono allucinato").

L'ambiente architettonico ha proporzioni e forme surrealisticamente Escheriane: un ampio atrio (in cui va "*deambulando*"), delle lunghe scale verticali ("per certe scale ascenso in alto") una serie di usci che indicano stretti abitacoli (il termine "*cubiculo*" lo suggerisce) e un'uscita che giunge inaspettata ("*ulterius progressus* mi ritrovo fuor della casa"). Nell'edificio, che il doppio ingresso (e la doppia uscita) rende una struttura di transito (del tipo galleria), delle presenze umane si manifestano attraverso la voce, rispondendo a domande non formulate (il testo indica solo l'azione del batter da parte di Manfurio). Queste voci senza volto, quelle porte senza interni (nessuna mai si apre), quelle risposte senza domande fanno di questa scena un brano da moderno teatro dell'assurdo. Il tono surrealistico è aumentato dal fatto che essendo la vicenda narrata da Manfurio, il linguaggio che caratterizza il pedante sembra applicarsi alla vecchia mezzana, la cui risposta pare così formulata in latino ("dicendomi . . . che altro non v'era che certe *minime contemnendae iuvenulae*"). L'effetto finale di totale alienazione è ben reso nell'immagine del pedante che, "allucinato" dalla sua avventura e ancora travestito "in . . . inde-

centissimo abito" attende nascosto il momento opportuno per tornare a casa, assistendo al passaggio "de gli eunti e redeunti" da quell'angolo di strada che tanto assomiglia ad un osservatorio del fluire della vita.

Questo senso di alienazione e incomprendimento della realtà circostante è ancora espresso, nell'immagine "plastico-statuarica" di Consalvo e Bartolomeo legati uno all'altro ("corsero certi marioli in fazzone di birri, al rumore; ne legorno . . . ne svoltorno l'altre mani a dietro, in questa forma che vedete, a culo a culo" V. xiii). È una figurazione deformata dell'essere umano, una specie di *gargoyle* mobile, un mostro mitologico bifronte, emblematica raffigurazione dell'ambivalente e antitetica realtà (cfr. IV. v) in cui tenta di muoversi goffo e impedito:

*Consalvo.* Camina in tua mal'ora, becco cornuto: arriviamo queste gente che ne sciolgano.

*Bartolomeo.* Oh, che ti venga il cancro, castronaccio, padre de becchi! Mi hai fatto cadere.

*Consalvo.* Oimè, la coscia!

*Bartolomeo.* Vorrei che t'avessi rotto il collo. Ecco, siamo caduti: or alzati, adesso.

*Consalvo.* Alziamoci.

*Bartolomeo.* Al tuo dispetto, voglio star cossì tutta questa notte, testa di cervo.

*Consalvo.* Alziamoci. Che non possi alzarti né mo' né mai.

*Bartolomeo.* Or dormi, perché sei colcato. Vedi, poltrone quanto per te ho patito, e patisco.

*Consalvo.* E patirrai.

*Bartolomeo.* Cornuto coteconaccio, fuuuh!

*Consalvo.* Oimè, mi mordi, anh? Giuro per S. Cuccufato, che, si tu vuoi giocare a mordere, ti strepparrò il naso di faccia, o ver un'orecchia di testa. (V. xii)

È l'immagine della costrizione e prigionia da cui deriva un senso di rabbia e impotenza che si esprime in violenza contro il compagno di sventura; è l'immagine della frustrazione che esplode in una inane reazione contro chi, del pari, non ha via di uscita:

*Scaramurè.* . . . Io adesso ho sciolti m[esser] Bartolomeo e Consalvo, che non si possevano alzar da terra, si mordevano, arrabbiavano, si davano del becco cornuto. (V. xv)

Non esistono infatti valori umani o intellettuali o strutture civiche a cui l'umanità rappresentata possa appoggiarsi. Le istituzioni sono assenti o sostituite dal loro contrario. Così il *sistema*

giudiziario è impersonato da una banda di imbrogliatori travestiti — Sanguino da capitano Palma, Marca Barra e Carcovizzo da "birri" (IV. xvi) — che, impuniti, derubano e burlano i creduloni. La *religione*, totalmente assente come sentimento mistico o pratica ecclesiastica, fa la sua apparizione nel blasfemo e satirico impiego del suo linguaggio liturgico e dei testi sacri (cfr. IV. xii; IV. xvi; I. iv; I. v). La *cultura* è sostituita dalla pedanteria di un grammatico ottuso e ignorante (Manfurio) e dalla ambizione di un alchimista avido e credulone (Bartolomeo), squallide corruzioni ambedue rispettivamente dell'umanista e dello scienziato rinascimentale.<sup>14</sup> Il *legame amoroso* e quindi la *famiglia* ha lasciato il luogo alla pederastia, al meretricio e all'adulterio; i due legami coniugali presenti (Carubina-Bonifacio e Marta-Bartolomeo) non fanno che confermare la dissoluzione dell'istituzione. La *città* (descritta in maniera vividamente realistica con accenni a posti specifici quali l'osteria del Cerriglio, l'angiporto, la bottega di mastro Luca) non è un centro di attività civiche o mercantili né di "commercio" umano, ma un agglomerato di *case*, da cui l'individuo esce confuso e imbrogliato (Manfurio) o violentemente beffeggiato e malmenato (Bonifacio nella casa di Vittoria) e un groviglio di *vicoli* in cui gli incontri sono pericolosi e degradanti. È un luogo alienante che ha perduto totalmente la sua originaria denotazione di *civitas*; in esso la sopravvivenza è affidata all'iniziativa di un individuo, sempre a spese di un altro. In questo ambiente si inseriscono i personaggi, già sminuiti da una satirica onomastica,<sup>15</sup> e subito distinti nelle due categorie complementari di imbrogliatori e imbrogliati, questi ultimi trascinati dai primi fra i due poli del loro "viaggio": dal luogo dove si illudono di trovar sfogo a istinti e cupidigia, ad una paurosa e mistificatrice *Vicaria*, cui tutti tendono e a cui ovviamente nessuno giunge. Poiché i due estremi, luogo di soddisfazione e sede di giustizia si rivelano ambedue inesistenti, lo scopo del "viaggio" cade e resta solo il movimento, l'azione pura. Che è quanto era stato enunciato in apertura a questa commedia di "demolizione totale dei miti rinascimentali con la triplice feroce satira della falsa scienza, del falso amore e della falsa cultura".<sup>16</sup> Nel Prologo infatti Bruno scrive:

In conclusione, vedrete in tutto non esser cosa di sicuro, ma *assai di negocio*, difetto a bastanza, poco di bello e nulla di buono" (corsivo nostro)

dove nella generale incertezza e negatività dei risultati dell'attività umana, ciò che esiste di certo e vitale è solo l'*azione* stessa. Ma è un'azione negativa perché fine a se stessa e non produttrice di

frutti, anche se amari. A questo proposito se paragoniamo il *Candelaio* ad un'altra commedia di azione e d'intelligenza, ma del primo '500, come la *Mandragola*, la trasformazione è evidente. Anche nel testo machiavelliano una burla a danno di un marito vecchio e ottuso porta all'incontro erotico fra due giovani, prima voluto solo da uno ma poi consumato con reciproco piacere e partecipazione da ambedue. Lucrezia, virtuosa e ingenua della corruzione circostante, subisce la copulazione che le è imposta ma nel far ciò prende coscienza degli altri e di se stessa. Attraverso l'azione Lucrezia "cresce," si evolve da oggetto a soggetto e con lucida amarezza analizza la propria evoluzione e pianifica il proprio futuro sentimentale:

— Poi che l'astuzia tua, la sciocchezza del mio marito, la semplicità di mia madre e la tristizia del mio confessoro mi hanno condotta a fare quello che mai per me medesima arei fatto, io voglio iudicare che e' venga da una celeste disposizione che abbi voluto così, e non sono sufficiente a recusare quello che 'l cielo vuole che io accetti. Però io ti prendo per signore, padrone, guida: tu mio padre, tu mio difensore, e tu voglio che sia ogni mio bene; e quello che 'l mio marito ha voluto per una sera, voglio ch'egli abbia sempre. Fara'ti adunque suo compare, e verrai questa mattina alla chiesa, e di quivi ne verrai a desinare con esso noi; e l'andare e lo stare starà a te, e potreno e ad ogni ora e senza sospetto convenire insieme.<sup>17</sup> — (V. iv)

Carubina, nel *Candelaio*, vede il tentativo di tradimento del marito, lo punisce e poi scivola consenziente nell'adulterio che sembra spettarle di diritto secondo la legge del taglione ("Non vi par giusto che egli sii pagato della medesima moneta?" V. xi). Nel breve dialogo con Gio. Bernardo, le sue ripulse hanno il tono di schermaglia amorosa, il consenso è già implicito nelle prime battute, la responsabilità del cedimento non è assunta dalla donna, ma delegata all'uomo, imputata alle sue lusinghe:

*Carubina.* Io mi accorgo, che voi siete troppo scaltrito, che avete saputo tessere tutta questa tela. Io comprendo, adesso, molte cose.

*Gio. Bernardo.* Vita mia, io son tale che per vostro servizio mi gettarrei in mille precipicii. Or, poi che mia fortuna e bona sorte, — la quale piaccia a gli Dei che voi la confermate, — ha permesso ch'io vi sii così a presso come vi sono, vi priego, per il fervente amore che sempre vi ho portato, e porto, che abbiate pietà di questo mio core tanto profonda ed altamente impiagato da vostri occhii divini. Io son quello che vi amo, io son quello che vi adoro. Che si m'avessero concesso gli cieli quello che a questo sconoscente e sciocco, che non stima le mirabile vostre bellezze, han concesso, giamai nel petto mio scintilla d'altro amore arrebe avuto luoco, come anche non ha.

*Carubina.* Oimè, che cose io veggio e sento? a che son io ridutta?

*Gio. Bernardo.* Priegovi, dolce mia diva, si mai fiamma d'amor provaste, — la quale in petti piú nobili, generosi ed umani suol sempre avere piú loco, — che non prendiate a mala parte quel che dico: e non credete, né caschi già mai nella mente vostra, che per poco conto ch'io faccia del vostro onore, per cui spargerei mille volte il sangue tutto, cerchi quel che cerco da voi; ma per appagar l'intenso ardore che mi consuma, il qual, però, né per essa morte posso credere che giamai si possa sminuire.

*Carubina.* Oimè, m[esser] Gio. Bernardo, io ho ben tenero il core! Facilmente credo quel che dite, benché siino in proverbio le lusinghe d'amanti. Però desidero ogni consolazion vostra; ma, dal canto mio, non è possibile senza pregiudizio del mio onore.

*Gio. Bernardo.* Vita della mia vita, credo ben che sappiate che cosa è onore, e che cosa anco sii disonore. Onore non è altro che una stima, una riputazione; però sta sempre intatto l'onore, quando la stima e riputazione persevera la medesima. Onore è la buona opinione che altri abbiano di noi: mentre persevera questa, persevera l'onore. E non è quel che noi siamo e quel che noi facciamo, che ne rendi onorati o disonorati, ma sí ben quel che altri stimano, e pensano di noi.

*Carubina.* Sii che si vogli de gli omini, che dirrete in conspetto de gli angeli e de' santi, che vedeno il tutto, e ne giudicano?

*Gio. Bernardo.* Questi non vogliono esser veduti piú di quel che si fan vedere; non vogliono esser temuti piú di quel che si fan temere; non vogliono esser conosciuti piú di quel che si fan conoscere.

*Carubina.* Io non so quel che vogliate dir per questo; queste paroli io non so come approvarle, né come riprovarle: pur hanno un certo che d'impietà.

*Gio. Bernardo.* Lasciamo le dispute, speranza dell'anima mia. Fate, vi priego, che non in vano v'abbia prodotta cossí bella il cielo: il quale, benché di tante fattezze e grazie vi sii stato liberale e largo, è stato però, dall'altro canto, a voi avaro, con non giongervi ad uomo che facesse caso di quelle, ed a me crudele, col farmi per esse spasimare, e mille volte il giorno morire. Or, mia vita, piú dovete curare di non farmi morire, che temer in punto alcuno, che si scemi tantillo del vostro onore. Io liberamente mi ucciderò, — si non sarrà potente il dolore a farmi morire, — si, avendovi avuta, come vi ho, comoda e tanto presso, di quel, che mi è piú caro che la vita, dalla crudel fortuna rimagno defraudato. Vita di questa alma afflitta, non sarrà possibile che sia in punto leso il vostro onore, degnandovi di darmi vita; ma si ben necessario ch'io muoia, essendomi voi crudele.

*Carubina.* Di grazia, andiamo in luoco piú remoto, e non parliamo cqui di queste cose. (V. xi)

Non c'è evoluzione, ma solo ripetizione, continuo movimento da inganno a inganno, da tradimento a tradimento, da fallimento a fallimento.

Che cosa resta in questa visione amara dell'esistenza e della funzione umana? Prima di tutto il convincimento, derivante dalla visione cosmica, che tutto ciò appartiene alla superficie, alla tran-

sitorietà del mondo,<sup>18</sup> che è qualcosa che si frange sulla realtà e passa, ma non è realtà, "tutto ciò è di ente, non ente"<sup>19</sup>; e la pazzia. La *follia*<sup>20</sup> era assurta a tema letterario e a soggetto di rappresentazione nelle arti figurative dalla fine del '400 attraverso tutto il '500: dal suo primo "riconoscimento" a livello intellettuale nel poemetto *Il vascello dei matti* di Sebastian Brant (1494) all'*Elogio della follia* di Erasmo (1508) all'*Orlando Furioso* ed in pittura nelle raffigurazioni di Hieronymus Bosch (circa 1494) e di P. Bruegel (1525/30-1569), di cui Salvatore Battaglia scrive: "Anche per lui l'umanità è una folla di mentecatti che si aggirano senza meta nel caos della esistenza, stimolati ciecamente dall'istinto, dall' egoismo, dall'ingordigia. La pazzia e la morte sono i veri protagonisti di questo universo pittorico."<sup>21</sup> Lo studioso, sulla base delle affermazioni di Foucault, sottolinea come si incomincia "a supporre a intravedere nel segno ambiguo e oscuro della follia una conoscenza occulta, umbratile, ardua. Essa è extra-razionale, ermetica, misteriosofica" e come "il riso del folle assume un'emblematicità perentoria. La sua maschera è il volto della vita" (p. 144). È il volto di tristezza ilare evocato dal motto di apertura del *Candelaio*, è la maschera tragicomica del filosofo che comprende.

Nello sterile e negativo mondo umano della commedia bruniana, la *pazzia* è presentata come un organismo produttivo; scrive infatti il Nolano nel Prologo:

Eccovi avanti gli occhii ociosi principii, debili orditure, vani pensieri, frivole speranze, scoppamenti di petto, scouverture di corde, falsi presupposti, alienazion di mente, poetici furori, offuscamento di sensi, turbazion di fantasia, smarrito peregrinaggio d'intelletto, fede sfrenate, cure insensate, studi incerti, somenze intempestive e *gloriosi frutti di pazzia*. (corsivo nostro)

Essa è vista come una necessaria componente della vita, essenziale all'equilibrio del mondo:

I savi vivono per i pazzi, ed i pazzi per i savii. Si tutti fussero signori, non sarebbero signori: cossí, se tutti saggi, non sarebbero saggi, e se tutti pazzi, non sarebbero pazzi. Il mondo sta bene come sta. (Il. iii)

e al tempo stesso condizione che isola:<sup>22</sup>

*Sanguino*. Se dice che Nostro Signore sanò tutte altre sorte de infirmità, ma che giamai volse accostarsi a pazzi. (I. xiv)

La pazzia riceve infine, a conclusione della commedia, un elogio bizzarro e travolgente che definisce ulteriormente la sua funzione. Così spiega l'autore le ragioni dell' "irrazionale" conubio fra il vecchio "candelaio" e la giovane moglie:

*Sanguino.* Perché l'ha preso madonna Carub[ina]?

*Ascanio.* Perché è pazzo.

*Sanguino.* Vi par ch'ell'abbi fatto bene?

*Ascanio.* Secondo il consiglio del mustaccio della barba di quella vecchia lanuta di madonna Angela, ha fatto più che bene, *ideste* benissimo. Quella è stata la sua consigliera: quella è la pastora di tutte belle figlie di Napoli. Chi vuol *Agnus dei*; chi vuol granelli benedetti; chi vuol acqua di S. Pietro Martire, la somenza di San. Gianni, la manna di S[ant']Andrea, l'oglio dello grasso della midolla de le canne dell'ossa del corpo di S. Piantorio; chi vuol attaccar un voto per aver buona ventura, vada a trovar madonna Angela Spigna. A costei venne madonna Carubina, e disse: "Madre mia, voglion darli marito. Me si presenta Bonifacio Trucco, il quale ha di che e di modo." Rispose la vecchia: "Prendilo." "Sì, ma è troppo attempato": disse Carubina. Rispose la vecchia: "Figlia, non lo prendere." "I miei parenti mi consigliano di prenderlo." Rispose: "Prendilo." "Ma a me non piace troppo": disse Carubina. "Dunque, non lo prendere": rispose. Carubina soggiunse: "Io lo conosco di buon parentado." "Prendilo": disse la vecchia. "Ma intendo che dà tre morsi ad un faggiuolo." Rispose: "Non lo prendere." "Sono informata," disse Carubina, "ch'ave un levrier di buona razza." "Prendilo": rispose la vecchia madonn' Angela. "Ma, heimè!" disse, "ho udito dir ch'è candelaio." "Non lo prendere": rispose. Disse Carubina: "Lo stiman tutti pazzo." "Prendilo, prendilo, prendilo, prendilo, prendilo, prendilo, prendilo": sette volte disse la vecchia; "non importa che sii candelaio, non ti curar che dii tre morsi ad un faggiuolo, non ti fa nulla che non piace troppo, non ti curar che sii troppo attempato. Prendilo, prendilo, perché à pazzo. . . . (V. xxiv)

La follia diviene così la dimensione mentale dove i contrasti si annullano, i contrari si equilibrano. È la forza liberatrice e l'unico mezzo per accettare un illogico mondo. È la forma di "conoscenza" che isola ma proietta in esaltanti amplitudini spaziali in cui "l'animo . . . s'aggrandisce e . . . si magnifica l'intelletto."

*Rutgers University*

#### NOTE

1 G. Bruno, *Il Candelaio*, in *Commedie del Cinquecento*, a cura di N. Borsellino (Milano: Feltrinelli, 1967), Vol. II, pp. 283-452. Tutte le citazioni da *Il Candelaio* provengono da questa edizione.

2 L'influenza di Copernico su Bruno è stata ripetutamente messa in luce. È esaminata come dato biografico da V. Spampinato nel suo fondamentale



volume *Vita di Giordano Bruno* (Messina: Casa Editrice Principato, 1921), cap. V "Studi e sacerdozio" pp. 147-93, in particolare p. 192. È interpretata quale influenza determinante del sistema bruniano nelle acute osservazioni introduttive di Luigi Salvatorelli, *Le più belle pagine di Giordano Bruno* (Milano: Treves, 1936): "La filosofia del Bruno è un umanesimo che trova la sua giustificazione morale nella nuova scienza e, forte di questa giustificazione, si riversa a celebrare, con altera sicurezza ed esuberanza gioiosa, il valore supremo della vita e del mondo" (p. iv). L'influenza copernicana è infine rivelata a livello stilistico da Giorgio Bàrberi Squarotti: "Nel linguaggio del Bruno si traduce l'immagine interiore dell'uomo copernicano, nell'inquieta fase della formazione del suo mondo spirituale, posto di fronte al problema della sua posizione su una terra che non è più il centro dell'universo, ma uno degli infiniti astri nel cielo infinito. Lo stile bruniano si nutre di questa posizione di fronte al mondo, con i suoi moduli sintattici così aperti, inconclusi, con le sue serie verbali moltiplicanti su abnormi strutture, ma in esso interviene altresì con tutta la sua forza il motivo centrale che governa la ricerca concettuale del Bruno, come la sua stessa biografia: l'entusiasmo per la scoperta della verità, che, facendo sì che la contemplazione dell'infinito universo . . . non si colori di sgomento e di timore, ma si nutra del trionfo per la verità conquistata . . ." (p. 167), in *"L'esperienza stilistica del Bruno fra Rinascimento e Barocco," in La critica stilistica e il barocco letterario* (Firenze: Le Monnier, 1958), pp. 154-69.

- 3 L'influenza di Lucrezio è messa in rilievo da Augusto Guzzo — *Giordano Bruno* (Torino: Edizioni di filosofia, 1960) — il quale ricostruendo le "sterminate" letture compiute dal Bruno, osserva: "se c'è un filosofo al quale il Bruno desideri accostarsi, questi è Lucrezio. Dei moderni, il Cusano e Copernico" (p. 13) e più oltre: ". . . non bisogna lasciarsi sfuggire che l'Intelletto ammesso dal Bruno è essenzialmente 'distributore di semi' alla natura: quei 'semina rerum' che sono per Lucrezio i principi delle cose" (p. 17) ed infine proprio riferendosi alla dedica in questione conclude: "Ma, risolutamente monistica o ancor dualistica che fosse la concezione bruniana, il suo tema fondamentale era quello, pitagorico, dell'unità di tutte le cose nella perenne vicissitudine" (p. 17).
- 4 A. Guzzo, op. cit., p. 57.
- 5 G. Bruno, *In tristitia hilaris, in hilaritate tristis*, a cura di Erminio Troilo (Roma: Formiggini Editore, 1922), (I Classici del Ridere).
- 6 Analizzando ulteriormente l'intuizione filosofica del Bruno, Troilo traccia un parallelo con quella di Spinoza: "Occorre trascendere il riso per sé, il dolore per sé, per poter veramente vedere l'essenza umana, cogliere e diffondere e rendere fruttifero il valore universale dell'uno e dell'altro. Questo necessario superamento può avere nell'atteggiamento del filosofo, può cioè filosoficamente compiersi in varie forme, di cui due sono le fondamentali; la forma bruniana e la forma spinoziana: '*In tristitia hilaris, in hilaritate tristis*' del Nolano; '*Non ridere, non lugere . . .*' dell'Olandese" (p. xi).
- 7 L. Salvatorelli, op. cit., Introd. p. ii.
- 8 Silvio d'Amico, *Storia del teatro* (Milano: Garzanti, 1960), vol. I, definisce l'ufficio della maschera nel teatro classico, come mezzo che ingigantisce l'attore e "fa 'sparire' la sua contingente personalità nella stilizzata fisionomia del personaggio, immobile in una smorfia fissa, che nella Tragedia piange sempre, e nella Commedia ride sempre" (p. 23). Bruno rompe questa fissità nel dare una maschera moderna in cui i due opposti coesistono.
- 9 L'espressione: "par sii stato alla pressa come le barrette" che il commento in nota 16 p. 306 interpreta "nel torchio come le berrette (alle quali in tal modo i cappellai mantengono le pieghe): si diceva della persona smunta," sembra suggerire soprattutto per traslato un senso di costrizione, di prigionia del dissidente cui è negato il suo spazio espressivo.
- 10 Leonardo Olshchki sottolinea la solitudine e l'isolamento in cui Bruno visse e operò, ben più "tragici" di quelli di Campanella che ebbe pur sempre l'appoggio di amici e seguaci e la fede incrollabile nella sua missione mistica di

riformatore del mondo: "Bruno non ebbe queste speranze apocalittiche . . . non ideali da raggiungere, non un posto nel mondo che gli andasse a genio. Si sentì ovunque qual'era: un estraneo e un intruso; dovunque si attirò sospetti e inimicizie. Crebbe nel convento di Napoli come un portento, incompreso e incapace di comprendere gli altri. Le censure e i processi lo spinsero alla fuga; migrò di città in città . . ." per finire le sue peregrinazioni sul rogo del Campo de' Fiori, dove si conclude la sua tremenda solitudine; *Giordano Bruno* (Bari: Laterza, 1927), pp. 18-19.

- 11 Nel Prologo Bruno scrive: "contemplando quest'azioni e discorsi umani col senso d'Eraclito e di Democrito, arrete occasioni di molto o ridere o piangere" (p. 308). La frase trova delucidazione in nota: "secondo un'antica caratterizzazione dei due filosofi, Eraclito trova nelle cose ragion di pianto e Democrito ragion di riso" (Amerio); Bruno opera la sintesi e la vive. Riso e pianto sono compresenti e coesistenti perciò sono sperimentati insieme. Nella continua mutazione che è lo stato universale, il momento triste, nell'attimo stesso in cui è vissuto, già si tinge di ilarità e viceversa. Che altro non è se non completa totale percezione della vita.
- 12 Scrive Nino Borsellino a proposito del "fastidio" che porta il Bruno ad essere "in tristitia hilaris, in hilaritate tristis": "Un po' di questa ilare tristezza è nel personaggio che è stato supposto come parzialmente autobiografico, nel pittore Gioan Bernardo," in *Rozzi e Intronati. Esperienze e forme di teatro dal Decameron al Candelaio* (Roma: Bulzoni, 1974), p. 204.
- 13 Si rimanda a questo punto ai saggi menzionati di Bàrberi Squarotti e di Nino Borsellino che scrive parlando dei tropi: " . . . paradossalmente, questa asperazione della parola denuncia qui come altrove, l'impossibilità della parola" (p. 207) e oltre: "Al limite di un secolo sovrabbondante di scritture e dizioni, Bruno recita con la sua esuberanza verbale, insieme al necrologio della pazzia erasmiana, quello delle parole: ne commemora la morte mentre ne indica il divorzio dalle cose" (p. 208).
- 14 Sulla parabola discendente che va dall'umanista cittadino del primo '400 al pedante grammatico ("parodia dell'intellettuale in una situazione di crisi") e rilevabile in altri fenomeni culturali e politici, cfr. Antonio Stauble, "Una ricerca in corso: il personaggio del pedante nella commedia cinquecentesca" in *Il teatro italiano del Rinascimento*, a cura di M. de Panizza Lorch (Milano: Edizioni di Comunità, 1980), pp. 85-101, in special modo p. 96 sgg.
- 15 I nomi infatti sono attribuiti o 1) in ironico contrasto con le caratteristiche del personaggio: per es. *Bonifacio* per un personaggio goffo e incapace, chiamato alla fine della commedia "malefacio"; o *Lucia*, la "portatrice di luce," per una mezzana relatrice di messaggi fra una meretrice e un "candelaio." Oppure 2) i nomi contengono un'etimologia che suggerisce la natura o le speciali caratteristiche del personaggio: per es. *Manfurio*, nome del pedante pederasta e libresco sembra risultare dalla fusione dei termini *manes* = cadavere, spirito defunto e *furens* = maniaco, folle; *Scaramurè* il mariolo, da *scarus* e *murex* = tipi di pesce, come un pesce infatti egli guizza fra i suoi imbrogli da cui esce impunito e vincitore; *Pollula*, l'allievo di Manfurio, dal verbo *polluo* = insozzare, corrompere, ecc.
- 16 A. Stauble, "Una ricerca in corso . . ." p. 86.
- 17 N. Machiavelli, *Mandragola*, in *Tutte le opere* (Verona: Mandadori, 1960), pp. 557-605.
- 18 Cfr. Arturo Graf, *Studii drammatici* (Torino: Loecher, 1878) in special modo pp. 183 sgg.
- 19 *In tristitia hilaris, in hilaritate tristis*, p. xxi.
- 20 Per una completa storia della follia, cfr. il fondamentale lavoro di Michel Foucault, *L'Histoire de la folie* (Paris: Librerie Plon, 1961).
- 21 S. Battaglia, *Mitografia del personaggio* (Milano: Rizzoli, 1968), p. 147. Nei capitoli "L'ingresso dell'irrazionale" (pp. 133-39), "La nave dei folli" (141-59) e "La ragione al bivio" esamina appunto la visione che le varie epoche storico-

letterarie ebbero della follia attraverso la rappresentazione di essa nei personaggi.

- 22 La battuta di Sanguino può avere un duplice valore semantico, suggerendo che la pazzia non è affatto un'infermità e che pertanto non necessita di essere sanata, oppure che è una condizione mentale che incute rispettoso timore perché percepita come una forma di chiaroveggenza super-umana, una conoscenza extra-razionale e occulta. È suggerita anche, nella denotazione cristiana ("Nostro Signore . . . giamai volse accostarsi a pazzi") una volontà di esclusione, di allontanamento, da parte della religione, del "folle" (che è poi colui che va oltre i limiti della conoscenza e quindi l'eretico, il "dissidente") e questa è un'ulteriore ragione per il Bruno di sentirsi un emarginato, un non-integrato nella chiesa tradizionale.

## Croce and Gramsci: Some Reflections on Their Relationship

Croce spoke of Gramsci always with deference and with sincere sympathy, and wrote for him one of his most touching eulogies.<sup>1</sup> However, since the Italian Communists in the last postwar period were using Gramsci as their standard-bearer and his works as a propaganda weapon — as an anti-Croce figure to attract to their political credo young intellectuals as well as the masses — Croce was almost forced to include in his anti-Marxist and anti-Communist polemic Gramsci too, and extend to Gramsci's works his negative criticism, not purely for theoretical motives but for political as well.<sup>2</sup> Croce's primary concern was to stop or to slow down the drift towards Communism, to make people reflect before embracing too hastily and blindly the new Marxist religion and following its prophets and ministers. Therefore, as he had energetically opposed Marx's thought and severely criticized Marxism, including his own teacher Labriola, he could not ignore in the postwar period the ever growing popularity of Gramsci and his elevation to the role of leader of Italian Marxism. The position of lay-pope that Croce had held for nearly half a century over Italian culture — to use an expression coined by Gramsci himself — had to be relinquished, according to the Italian Communists, in order to install, in the place of the contumacious pope or antipope, a new one, legitimately and popularly elected: Gramsci himself. Since Gramsci was no longer living, Togliatti and his comrades began to publish the works Gramsci had written in prison, the *Letters* and the *Notebooks*.

Croce's criticism of Gramsci, therefore, is directed more to the leaders of Italian Communism (Togliatti and company), than to Gramsci, more to what they were trying to do with Gramsci's works than what Croce perceived to be the specific value and contribution of Gramsci's thought. Croce's criticism is not *ad personam* — in all of his writings there prevails a sincere respect for the man and the victim of Fascism — but against a myth in the making.<sup>3</sup> Croce's writings on Gramsci are four brief reviews, published be-

tween 1947-49, of the following books by Gramsci: *Lettere dal carcere* (1947), *Il materialismo storico e la filosofia di Benedetto Croce* (1947), *Gli intellettuali e l'organizzazione della cultura* (1949), *Il Risorgimento* (1949).<sup>4</sup>

In Croce's reviews we have not only a response to Gramsci, but another, final, look at Marxism and Communism in the light of Crocean Absolute Historicism.<sup>5</sup> Croce had the opportunity to return once more to the period of the Risorgimento, to Renaissance Humanism, to men like Machiavelli and De Sanctis, central in his intellectual formation, and to the role of the intellectual in society, in the socio-political life of his country. Gramsci's books, original and thought-provoking, in that they put on trial Croce and the whole of his cultural edifice, provided Croce with the opportunity to re-examine those pivotal problems in the new ideological, and socio-political climate that had developed during and after the war.

Croce approached Gramsci as one of his most brilliant pupils, one who had learned something from him, especially in the field of aesthetics, criticism, and historiography; who had understood the fundamental unity between culture and life, thought and action. However, he underlined a basic point of dissension, the essential disagreement that existed between them and separated them: their political ideology, Gramsci's faith in Communism.

To this fundamental point of disagreement Croce directs most of his criticism. He expresses first his deep respect for Gramsci's moral fortitude, for having held high human dignity as a victim of Fascism, by accepting all sorts of persecutions and suffering "with firmness, serenity, and simplicity."<sup>6</sup> Undoubtedly he had to be considered an exceptional man, a political martyr in the illustrious tradition of the Risorgimento, that of Pellico and thousands of others, like Silvio Spaventa and De Sanctis, who experienced exile and incarceration for their political faith. But Gramsci was also the principal exponent and proponent of Marxism, to which Croce himself, as a young man, had been introduced and was now like an older, disenchanted student. Croce's disagreement and disappointment, in truth, derived from the fact that the younger Marxist scholar had become too deeply involved with Marxist doctrine, too fervent a believer in the prophet and his false religion. Croce speaks like an ex-seminarian who was about to enter into the priesthood, but was saved just in time by a stronger faith: that of liberalism and historicism of Hegel and Vico.

Croce's critique and reservations, consequently, are limited to Gramsci's Marxist theories, and more precisely to his followers,

who "had departed too far from Gramsci's example."<sup>7</sup> They were the scribes and pharisees, the opportunistic politicians trying to cash in on Gramsci's martyrdom. Croce's criticism becomes more specific and to the point when, after looking at the man and his historical personality, he passes to consider the value of Gramsci's thought. He never questioned Gramsci's total commitment to Marxism, the sincerity and fervor of his faith, his intellectual honesty and acumen. Croce's objections regard mainly the "philosophy of praxis."

In reference to Gramsci's book, *Il materialismo storico e la filosofia di Benedetto Croce*, Croce objects that Gramsci put at the foundation of his philosophy the erroneous Marxist principle according to which thought is in function of a practical need: it is the shell that protects the practical needs of this or that social class. He recalls that he too, for a short period of time (1895-1900), had accepted that Marxist faith, but then rejected it almost entirely as a philosophy of history and as a philosophy, limiting its value to an empiric heuristic historiographic canon. Marx, after a closer look, revealed himself to be one of those paradoxical improvisers of Hegel's left wing.<sup>8</sup>

Gramsci, on the other hand, had accepted that principle as revealed truth without subjecting it to a serious critique; and on that rock he had built his faith and church. By assuming as valid such a premise, i.e. the identity of doing and thinking, Croce remarks, every philosophical criticism should be dropped. What is left is the truth of contrasting one need with another. In this way we may indeed change the world, but we cannot talk anymore about thought and truth. Such a fundamental error at the very root of Gramsci's Marxism was due, in Croce's opinion, not so much to Gramsci's incapacity in philosophical speculation, but rather to his politically sectarian orientation, because in most of his judgments (for example, in aesthetics), he demonstrates great acumen and excellent taste.

Gramsci accepted as the basis of his "philosophy of praxis" the Marxist concepts of structure and superstructure, and the cardinal principle according to which it is not consciousness that determines man's way of being, but, on the contrary, it is his socio-economic status that determines his consciousness, together with the corollary according to which by changing the economic basis all the superstructures depending on it, including culture and ideologies, will have to change. Gramsci saw in Croce the leading exponent of the Italian bourgeoisie, and in his philosophy the faithful embodiment and expression of that particular class.<sup>9</sup>

Croce's thought, Gramsci stated, had its remote roots in the abstract rationalism of the Enlightenment, and in comparison to Hegelian idealism — from which it claimed to derive and which it pretended to overcome — would mark a step backwards. Likewise Croce's literary criticism would represent an equivalent step backwards in relation to that of De Sanctis, while Croce's historiography continued to reflect a speculative, abstract theological phase. In his *History of Europe in the Nineteenth Century* and in *History of Italy, 1871-1915*, Croce purposely left out the revolutionary periods, on account of his class prejudice and his anti-democratic and anti-Jacobin sentiments. His historical panorama, therefore, omits what is most relevant: the socioeconomic conflicts and struggles, and, as a result, is abstract and predicated in the tradition of neo-Guelph moderate historiography.

Croce's position, in Gramsci's view, corresponded to that of the Renaissance man toward the Protestant Reformation,<sup>10</sup> that is, a false and reactionary position, which created a gulf between him and the common people, with whom Croce never identified, to the point that he could endorse religion for the masses, even though he found no value in it for the intellectuals. For Gramsci, Croce was a cosmopolitan, intellectual leader of world culture: the last man of the Renaissance, who expressed international relations and needs, occupying in both Italian and world culture the position and function of a "lay-pope."<sup>11</sup>

Gramsci's evaluation of Croce is essentially negative and sectarian. His thought is judged conservative, static, analytic, retrospective and reactionary, still anchored to rationalism and metaphysics; the best representative, however, of the bourgeois class. Croce's role is seen as typical of a millenary tradition of Italian intellectuals: the cosmopolitan role, separated both from historical reality and from the common people, designated by Petrarch and other humanists with the derogatory term of *vulgus*. Representing the ruling class, these intellectuals put their pens to the service of those classes and therefore remained aloof and abstract, as they tried to contemplate and represent the world rather than interpret it historically, and change it. Croce's position was, in sum, a conformist and conservative one, which he would have inherited and continued. Manzoni and Shakespeare, in Gramsci's opinion, spoke chiefly for the educated class, not for or to the common people. Their art, consequently, lacks historical realism; it is basically false and oratorical.

At the center of Gramsci's historiography and literary criticism, and his definition of Croce as an international leader of the bour-

geois culture, lie obviously Marxist historiography and Gramsci's theory of national popular literature: a mixture of late romanticism and political populism, directly connected to Marx's historical materialism, of which both in aesthetics and criticism Lukács has given the best expression; that is, the conception of an organic development of literature and, in general, of an entire culture from a socioeconomic basis or structure.

According to Gramsci's historiographic perspective, Italian intellectuals, of whom Croce is a case in point, had deliberately removed themselves from the live historical *humus*, and cultivated that traditional detached, cosmopolitan role. This dichotomy, or divorce of literature from reality and history, had been one of the major causes for Italy's spiritual and political decadence, fragmentation and disintegration, from the fall of the Roman Empire up to her unification.

Croce, on the other hand, who rejected the very essence of Marxism — the priority of matter over thought, the economic basis of culture and ideology — underlined the sectarian ideological and political approach that pervades Gramsci's critique: *totus politicus, non philosophus*. As far as he was concerned he had never cultivated relations or interests with people like Agnelli and Benni, whom he had never met; and he found such statements of Gramsci void of sense, surprised how "a man as serious and as noble as Gramsci had allowed himself to be trapped by sophisms to the point of concealing the evidence from himself."<sup>12</sup>

Croce, however, was not interested in doing a detailed analysis of Gramsci's thought. He limited himself to refusing the premises and the nucleus — not so much because Gramsci was dead and it was not possible to carry on a fruitful dialogue with him, or on account of his old age — he was remarkably vigorous for an octogenarian — but mainly because his discourse was addressed to Gramsci's followers, the Italian Communists, who in those critical years were more concerned with making of Gramsci a political banner than expounding the importance of his philosophy and critique. Hence Croce's particular language and irony, the underlying sharp polemic against those fanatic young Marxists who were celebrating the election of the new lay-pope. The format of the review, furthermore, imposed certain limits. Croce touches only important points, stops longer where his philosophy and person are more directly attacked; hits hard and sometimes impatiently on some concepts of the "philosophy of praxis," demonstrating the fragile foundation on which it rests: "What new philosophy and new culture could Gramsci give, having adopted the



Marxist premise according to which thought is nothing more than the practical interest of various social classes, and it is no longer a question of knowing the world, but of changing it? . . . does to turn all the lights off mean to create a new and brighter light?"<sup>13</sup>

Gramsci's philosophy surely has practical and political aims and orientation. Gramsci aspired to become a political and cultural leader, not of the bourgeoisie, but of the proletariat, of the new Communist faith, although he kept for his own the "bourgeois" terminology of "philosophy" and "culture."<sup>14</sup> There is no doubt either about Gramsci's political motivation, or the politicizing of his image and thought, of his Marxist ideology. It is enough to go through some of his *Quaderni* to see the close relationship between his Marxist political views and those of Lenin, and in certain respects those of Mussolini: the totalitarian Fascist state (in Gentile's terminology the "ethical" state), which transforms from the center the whole socioeconomic structure of the country together with her cultural and spiritual fibers. It is a difference of approach and emphasis. If you cannot seize power — as happened to Gramsci and the Italian Communist Party — by force, then it is necessary to erode the old cultural basis through a "war of position," substituting it gradually with the new one, the Marxist one. By gaining cultural and ideological hegemony, political power and hegemony will be achieved naturally like the ripening of fruit. The latter approach was the one followed and recommended by Gramsci, and it has brought abundant fruit. The former course was taken instead by Fascism with the well-known catastrophic consequences.

In a totalitarian state the political name or color may vary, red instead of black, but the structure remains essentially pyramidal, the more or less absolute dictatorship of a few (not the morally élite of whom Croce speaks in the tradition of Plato, or the proletarians whom Marx almost poetizes) ruthless politicians, who rule from the top to the extreme periphery. The social struggle, according to Marx, continues until the final victory of the proletariat and the triumphant return of mankind to the Communist state. In this schematic subdivision of historical epochs and class-struggles, borrowed from Marx, Gramsci viewed Croce as the intellectual leader of the antagonistic class, the bourgeoisie, doomed, by the very dialectic operating inside history, to fall and be replaced; and over the ashes of the culture and class that Croce represented, the Communist leaders would have erected their kingdom.

Croce's response to Gramsci's critique is fragmentary and

clearly inadequate to the importance and scope of the subject. The rebuttal is brief and brusque, while the positive aspects are overlooked in order to underscore the fundamental defects: what was more pertinent and relevant during those years of cultural and political chaos and reassessment. On the other hand, Croce himself could be called a philosopher of praxis, as Gramsci rightly called him,<sup>15</sup> insofar as for him, too, thought finds its expression in action, and does not live apart from life, because it nourishes itself from life, and creates life. Philosophy, for Croce, is not an abstract independent discipline, but identifies itself with history (historiography), while, for the militant Marxist Gramsci, history and philosophy are identified with politics.

On the other hand, Croce's Absolute Historicism, anti-metaphysical, anti-theological, totally lay and immanentistic, does not coincide with the historical materialism of Gramsci or Marx, but opposes it in a relentless antagonism. Therefore, although they appear to stand on the same ground on the vast field of history, Croce and Gramsci were living and operating from two ideologically contrasting perspectives. It is no wonder that they could not agree, and battled as adversaries. Nevertheless, we know — and many Italian intellectuals, like Gobetti, Vinciguerra, and Omodeo to mention only a few, knew very well — that for Croce there should be a perfect accord between life and thought, the citizen and the man of letters, because *Nisi utile quod facimus, stulta est gloria*.<sup>16</sup> Gramsci's revision of Croce's philosophy results in a fundamental radicalization and politicization of thought and culture (life, art, and history). While showing a certain continuity with Croce's Absolute Historicism, Gramsci's Marxism aimed at supplanting it in the tradition of the young Hegelians (Marx) toward their master Hegel, too metaphysical, too theological and abstract. In Gramsci's "philosophy of praxis," however, all reality is seen, monolithically and unilaterally, *sub specie politicae*, with a dogmatic salvationistic and escatological faith. Hence the totalitarian and partisan nature of Gramsci's Marxism, the sectarian and hegemonic character of his ideology and pedagogy.<sup>17</sup>

Gramsci had found in De Sanctis his model critic to replace Croce's hegemony in aesthetics and literary criticism.<sup>18</sup> Once in accord with his myth of the common people and of a national popular literature, Gramsci believed that De Sanctis had developed a new attitude toward the lower classes, mass culture and the literature of the poor South, stressing the close relationship between sociopolitical history and literary history, the economically and socially depressed classes and their cultural, literary expression.

Croce, on the other hand, by separating poetry from the economic, sociopolitical terrain, had, in Gramsci's view and in that of many Marxist critics, impoverished and mutilated the works of art. Therefore, Croce's criticism in respect to De Sanctis' marked a step backward, and the critical methodology of the latter should have been re-examined in a different perspective from that used by Croce, and should have been adopted in the place of Crocean criticism.

The exhortation: "let's return to De Sanctis!" had been heard before (Gramsci's "*Quaderno 23*," where these statements about Croce-De Sanctis criticism are made, is dated 1934); it was first launched by Gentile — an old friend and during Fascism an antagonist of Croce — equally for political motives: to discredit Croce's school of criticism and to substitute it with De Sanctis', whose sociological and national approach could better serve the Fascist nationalistic interpretation of Italian literature, because more consonant with the philosopher of Actualism.<sup>19</sup> In Gramsci's case, we have a systematic, deliberate attack on Croce's hegemony in literary criticism, and the re-proposal of De Sanctis' criticism as the better alternative on Marxist philosophical grounds: Croce's aesthetics and literary criticism were directly connected to his ideology; they were a faithful expression of the bourgeois class and culture that had to be buried, because anacronistic and sclerotic.

By the end of the forties and the beginning of the fifties, that invitation to return to De Sanctis had become a true ideological movement led by Marxist intellectuals and some ex-Crocean scholars (Sapegno, Russo, Muscetta, etc.),<sup>20</sup> who detached themselves from the orthodoxy of Croce's criticism for a literary criticism more politically and socially involved, a militant criticism inspired by the new Marxist ideological credo.

In July, 1952, a few months before his death (Nov. 20, 1952), Croce responded to this well staged movement with a short but sharp note that strikes for its perspicacity and lucidity, and is touching as it comes from the eighty-six year old philosopher, under siege from all sides, trying to save at least some of what he most cherished: his ideal master and life companion, De Sanctis, for whose fame he had worked most of his life and harder than anyone else.<sup>21</sup>

Before the formula De Sanctis-Gramsci, advertised by the Marxist intellectuals as their new banner, Croce remarked that obviously the new dyad was coined for polemical and political reasons; it was intended to replace the old one of De Sanctis-Croce.

That new association, however, did not make sense, because Gramsci had not given a new interpretation of De Sanctis, nor had he spent much time and energy on his thought due to a special attraction. In his own case there might have been a historical justification, in Gramsci's he could not see any. He then takes the opportunity to summarize his long association with De Sanctis, that spiritual marriage, initiated in his teens and lasting until his death, underlining some of his contributions to illustrate his point. He had read De Sanctis in his first year of *liceo* and had made him his ideal teacher; he had defended him courageously from the attacks of Positivist critics, including Carducci; he had developed and clarified his aesthetic and critical theories by giving them a more rigorous philosophical form and by purging them of all the impertinent moralistic and sociological aspects; finally, he had zealously edited De Sanctis' works, even his lessons dating before 1848, with copious notes and rewriting. Furthermore, Croce adds, his journal *La Critica* was fundamentally inspired by De Sanctis, with due modifications, and continued his criticism for fifty years.

The Marxist critics, on the other hand, were denouncing these very "modifications"; they were accusing Croce of having distorted, mutilated, misinterpreted and misused De Sanctis' critical method, adjusting it to his own philosophy and aesthetics. They were reclaiming De Sanctis in his historical integrity, not the De Sanctis filtered by Croce or dressed with a custom-made suit tailored by him. Croce responded that the proponents of this new formula De Sanctis-Gramsci were giving basically two reasons for preferring it to the previous one, De Sanctis-Croce: the necessity to regenerate the man beneath the artist, the need to find a link, a relationship between culture and national life, in the manner that De Sanctis and Gramsci had indicated. In regard to the first claim, Croce affirmed that the integration and the regeneration of the artist as a man was not restricted or peculiar to those years, but a duty in all times; as for the other, he felt that it was vague and hardly comprehensible.

During these very years in Italy, through the close reading of Gramsci's works and a revival of De Sanctis in this Marxist key, we witness the birth of sociological criticism by militant Marxist scholars, which has been one of the most influential and productive currents in the last thirty years, but also one of the most sectarian. The endorsement of sociological, Marxist criticism, which boasts some scholars of international reputation, like Lukács, would have meant for Croce an acceptance of Marxism as a phi-

losophy of history, as a political doctrine and vision of life. Art, for Croce, is not a means to an end, socio-political or any other nature, nor is it by a shell, a by-product of an economic structure to be mechanically connected to this or that superstructure in order to find its justification and value.

In Marxist historiography, capitalistic society, the bourgeoisie, is viewed as the pre-history of the proletarian kingdom, which will rise on the ruins of the bourgeoisie; therefore its literature and art are always insufficient, defective, incomplete, and basically negative (because that ultimate kingdom has not yet come), except in those parts where are visible the signs pointing to the happy, forecasted kingdom. Class-struggle, sociopolitical and economic factors are relevant and significant in this school of criticism; art is choral and collective in character; lyricism, or individual expression, is aesthetically relevant only to the degree that it mirrors, clarifies, or prepares a socioeconomic-political condition of man's history. Art is a socioeconomic indicator and at the same time a political lever in the entire historical, dialectic process.

In such a Marxist historical vision, Croce's philosophy as well as his aesthetics and criticism, are obsolete in that they reflect the conditions, needs, and values of the bourgeoisie, and therefore have to be disregarded and replaced, without making any secret of it, with Marxism. Croce, who rejected Marxism and all the theories connected to it, confesses, however, that he would mind very much if one day his name were dissociated from that of his beloved De Santis and another pretender were to take his place: "As for me — he concludes — I would be saddened if Italy removed from me De Sanctis, with whom I have been united for my entire life and whom I have considered my teacher and my companion of study, and in whose name I still hope to live and die."<sup>22</sup>

It is our contention instead — and this article is meant to be a succinct illustration of it — that Croce's Absolute Historicism as an integral conception of life, in aesthetics and literary criticism as well as in historiography, is still philosophically tenable and historically actual; open to future developments, moving at an even face with history, and worthy to be continued. It is, in sum, with Croce, within the cultural tradition and history, that the vital cultural germs are found and cultivated rather than with the anti-historical and visionary anti-Dühring, Marxism, that reminds us of the "folle volo" of Dante's Ulysses.

## NOTES

- 1 This is especially true in Croce's first review of Gramsci's *Lettere dal carcere*, "Lettere di Antonio Gramsci," *Quaderni della Critica*, 8 (1947), 86-88, rpt. in *Due anni di vita politica italiana (1946-1947)* (Bari: Laterza, 1948), pp. 146-49. The review appeared also in the paper *Il Risorgimento Liberale*, 6 July 1967, and in *Il giornale*, 6 July 1947.
- 2 For an intelligent analysis of the Croce-Gramsci relationship in the light of the general anti-Croce movement of Italian Marxist intellectuals in the postwar period, see Sandro Setta, "E il 'crociano Gramsci,'" in his *Croce, il liberalismo e l'Italia postfascista* (Roma: Bonacci, 1979), pp. 175-95.
- 3 To Togliatti and all Italian Marxist intellectuals, who had declared war on Croce, as the new Mr. Dühring, and on the culture he personified, Croce in his self-defense and in defense of culture remarked that "Gramsci could not create a new philosophy and accomplish the prodigious revolution that they were attributing to him, because his sole intent was to found in Italy a political party, a mission which has nothing to do with the dispassionate search for truth," "Un giuoco che ormai dura troppo," in *Terze pagine sparse* (Bari: Laterza, 1955), II, pp. 252-53. All the translations in this article are mine. In the essay "Il 'Signor Dühring,'" first published in *Quaderni della critica* (1949), pp. 45-60, rpt. in *Varietà di storia letteraria e civile* (Bari: Laterza, 1949), II, pp. 250-71, Croce, through an erudite, sympathetic note on the personal tragedy of Mr. Dühring (blind and with so many enemies, real and imaginary, fighting single-handedly the two giants, Marx and Engels, who had written an enormous volume to bury him), reminded once again his Marxist detractors who were attacking him under the banner of Gramsci and his threat of a new anti-Dühring, that their faith and that of their newly proclaimed leader (antipope) was a political faith, not a philosophical and scientific one. To put on trial Croce and Italian culture of the first half of this century amounted to nonsense; they were doing wrong to Gramsci himself, who was the first to recognize how much a part of that culture he was and how much he owed to it. This note, so impregnated with personal pathos, would deserve a separate, detailed analysis. Dühring, victim of the malicious persecution of Marx and Engels is revaluated by Croce who associated, with irony, his own position with that of the intransigent German professor, under whose name his adversaries were attacking him as their principal enemy, ignoring in effect who Mr. Dühring really was.
- 4 In addition to the two writings mentioned above, which are addressed to Gramsci's fanatic supporters rather than to Gramsci. For the first one see note No. 1. For the rest, see respectively: *Quaderni della Critica*, 10 (1948), 78-79, rpt. in *Nuove pagine sparse*, 2d ed. (Bari: Laterza, 1966), II, pp. 210-11; in *Quaderni della Critica*, 13 (1949), 95-96, rpt. in *Terze pagine sparse* (Bari: Laterza, 1955), II, pp. 137-38. The fourth review, on the *Risorgimento* appeared, like the others, first in *Quaderni della Critica*, 15 (1949), 112, rpt. in *Terze pagine sparse*, II, *ibid.*, pp. 138-39. In my analysis of Croce's reviews I follow the reprinted editions, included in the volumes as indicated above. All of my references to Gramsci's works are taken from Valentino Gerratana, ed., *Quaderni del Carcere* (Torino: Istituto A. Gramsci, 1975), 4 vols. In English there is a growing literature on Gramsci. See his works in translation: *Letters from prison*, selected, trans. Lynne Lawner (N.Y.: Harper and Row, 1973); *Selections from the Prison Notebooks of Antonio Gramsci*, trans. Quintin Hoare and Geoffrey N. Smith (N.Y.: International Publishers, 1971); *Selections from political writings*, ed. Quintin Hoare (London: Lawrence and Wishart, 1977-78); *History, Philosophy and Culture in the Young Gramsci*, ed. P. Cavalcanti and P. Piccone (Saint Louis: Telos Press, 1975), Gramsci's articles published in 1915-18. On Gramsci's Marxism, see Carl Boggs, *Gramsci's Marxism* (London: Pluto Press, 1976); *Gramsci and Marxist Theory*, ed. Chantal Mouffe (London, Boston: Routledge and Kegan Paul, 1979); Joseph V. Femia, *Gramsci's Political Thought: Hegemony, Consciousness, and Revolutionary*

*Process* (Oxford: Clarendon Press, 1981); and especially the very recent study of Paul Piccone, *Italian Marxism* (Berkeley: University of California, 1983); Dante Germino, *Antonio Gramsci and the Totalitarianism of Hegemony* (Rome: Istituto Accademico di Roma, 1976); Maurice A. Finocchiaro, "Gramsci's Crocean Marxism," *Telos*, No. 41 (Fall, 1979), 17-32. Gramscian studies in Italian are extremely numerous. Here are a few: Saveria Chemotti, *Umanesimo, Rinascimento, Machiavelli nella critica gramsciana* (Roma: Bulzoni, 1975); Vincenzo Merolle, *Gramsci e la filosofia della prassi* (Roma: Bulzoni, 1974); Giorgio Nardone, *Il pensiero di Gramsci* (Bari: De Donato, 1971); A.R. Buzzi, *La teoria politica di Gramsci* (Firenze: La Nuova Italia, 1973).

- 5 Croce's conception of "historicism" is quite different from that commonly designated by that term in the English world of philosophy, where historicism is normally associated with the philosophy of history of Hegelian and Marxist tradition. See for instance the well known book of K.R. Popper, *The Poverty of Historicism* (London, 1952). Croce, on the contrary, in the name of his Absolute Historicism denounced the inconsistency of that Hegelian philosophy of history (see "Genesi e dissoluzione della teoria della storia," in *Teoria e storia della storiografia* [6th ed. Bari: Laterza, 1948], pp. 53-69), and adopted the title "Absolute Historicism" to better characterize his new brand of historicism, for his entire philosophy: "I had entitled therefore my philosophical works simply Philosophy of the Spirit, but the conclusions at which I had arrived about history and its relationships with philosophy suggested to me, and almost imposed on me, the title of "historicism," to which I added, to specify the character of it, the adjective "absolute." *Filosofia-Poesia-Storia* (Napoli: Ricciardi, 1951), p. 174. For Croce's definition of his historicism see "Philosophy as Absolute Historicism," in *Philosophy-Poetry-History: An Anthology of Essays by B. Croce*, tr. and intr. by Cecil Sprigge (London: Oxford University Press, 1966), pp. 13-31; cfr. also in the same volume "Character and Meaning of the New Philosophy of the Spirit," pp. 77-85; other references on pp. 50-51, 712.
- 6 "Lettere di Antonio Gramsci," op. cit., p. 146.
- 7 Ibid., p. 147.
- 8 Ibid.
- 9 For a verification of these ideas, see Gramsci's *Quaderni*, II.
- 10 Ibid., II, pp. 1293-94.
- 11 Ibid., pp. 1302-03.
- 12 See Croce's review of A. Gramsci, *Gli intellettuali e l'organizzazione della cultura*, op. cit., pp. 137-38.
- 13 Croce's review of Gramsci, *Il Risorgimento*, op. cit., p. 138.
- 14 Ibid., p. 139.
- 15 *Quaderni del carcere*, op. cit., II, p. 1298.
- 16 "Indirizzi di una nuova cultura," in *Pensiero politico e politica attuale. Scritti e discorsi* (Bari: Laterza, 1946), Ch. xii.
- 17 For the totalitarian nature of Gramsci's Marxism and its monolithic, sectarian character, see the brilliant book by Luciano Pellicani, *Gramsci e la questione comunista* (Firenze: Vallecchi, 1976), English tr., *Gramsci. An Alternative Communism* (Stanford: Hoover Institution Press, 1981).
- 18 *Quaderni del carcere*, op. cit., III, p. 2183 ff.
- 19 See Giovanni Gentile, "Torniamo a De Sanctis," *Quadrivio* (August 6, 1933), rpt. in *Memorie italiane* (Firenze: Sansoni, 1936), pp. 173-81. Of Gentile see his *Filosofia dell'arte*, of which there exists an English translation by G. Gullace. Gramsci here is reacting directly to Gentile's invitation, which he heartily endorses. It is known that Gramsci was an assiduous, critical reader of both Gentile and Croce, and in order to well understand his Marxism, one cannot avoid examining the *concordia discors* of these two leaders of Italian culture, Croce's Historicism and Gentile's Actualism, which had a similar origin and for two decades the same goal and on which Gramsci largely depended for his intellectual formation.

- 20 See Natalino Sapegno, "Manzoni fra De Sanctis e Gramsci," in *Società*, VIII (1952), rpt. in *Ritratto di Manzoni* (Bari: Laterza, 1968), pp. 87-99. This article came out the same year Croce wrote his, "De Sanctis-Gramsci," which seems a direct reaction to it. Croce had already replied to Sapegno's invitation to the Italian intellectuals to get away from Croce's "dictatorship," and to the attacks of so many other Marxist militant critics. See, for instance, "Nuova critica letteraria marxistica in Italia," in *Terze pagine sparse* II, op. cit., pp. 170-72. It is not my intention to trace here the history of Italian Marxist criticism, but only to underline Croce's reaction to it and his critique, the coherence and consistency of his views on Gramsci's Marxism as a philosophy, and as a political theory, as well as on aesthetics and literary methodology. As a useful reference for Marxist criticism relative to English and North American literatures, see *Guide to Marxist Literary Criticism*, compiled by Chris Bullock and David Peck (Bloomington: Indiana Univ. Press, 1980).
- 21 "De Sanctis-Gramsci," published first in *Spettatore italiano*, V (1952), 294-95, rpt. in *Terze pagine sparse*, I, op. cit., pp. 166-68.
- 22 Ibid., p. 168.



## A Note on Dante's Missing Musaeus (*Inferno* IV. 140-41)

Robert Hollander

In a tradition which perhaps begins with Aristotle (*Metaphysics* I. iv. 83 — cited by Padoan)<sup>1</sup> and continues into the Christian Middle Ages by agency of such important texts as Augustine's *De civitate Dei* (XVIII. xiv. xxxvii — cited by Mazzoni)<sup>2</sup> Orpheus, Musaeus, and Linus are accounted the first *theologi poetae*. (The concept is central to the debate over the theological aspiration of poetry; for discussion see, *inter alios*, Curzius.) In this tradition they are usually, if not always, mentioned together — often enough in a single breath that, while a gesture toward one of them might not always automatically trigger thoughts of the other two, it is rare to find two of them mentioned without the third (for "orthodox" references to the three "theological poets" see Boccaccio,<sup>3</sup> as well as the *Genealogia deorum*, XIV. viii, where they are thrice referred to). Yet that is precisely the case in *Inferno* IV. 140-41:

... e vidi Orfeo,  
Tulio e Lino e Seneca morale.

The verse has caused its share of difficulty, particularly with respect to the name "Lino," which has been variously deformed, as Mazzoni documents. Following Moore,<sup>4</sup> he has shown authoritatively that "Lino" is the valid reading. And as Mazzoni<sup>5</sup> goes on to demonstrate, the Aristotelian/Augustinian tripartite commonplace was surely known to Dante at least from Thomas's commentary to the *Metaphysics*, which in several passages refers to "Orpheus, Museus et Linus" (e.g., I lect. iv. 83; XII lect. vi. 2502). Mazzoni concludes his examination of the problem as follows: "resta semmai da chiedersi il perché dell'esclusione dal numero di Museo: domanda cui non sappiamo rispondere."<sup>6</sup> The problem

may be stated as follows. If we may be certain that Dante here refers to Orpheus and to Linus as *theologi poetae*, how may we explain the absence of reference to Musaeus? It is of course possible that the "binary weaving" of the exempla here (referred to by Kraus),<sup>7</sup> two Greek poet-theologians balanced by two Roman philosophers — Cicero and Seneca, simply forced the exclusion of one of the three; if such was the case, our puzzlement is of our own devising. On the other hand, and to agree with Mazzoni, it seems more logical to assume that Dante would have expected us to be watching to see the third familiar name fall into place and thus that there is a reason which may account for the suppression of Musaeus's name here. Without further delay I offer the following experimental solution to the problem.

There is a single case known to me of a similar reference to these two alone of the triumvirate. While it has been noted by Mazzoni,<sup>8</sup> Kraus,<sup>9</sup> and Padoan,<sup>10</sup> none of them — nor anyone else, to my knowledge — has studied the context of this passage in order to see if it might help to explain Dante's similar omission of Musaeus. Virgil's fourth *Eclogue* contains the following verses (53-57):

o mihi tum longae maneat pars ultima vitae,  
spiritus et quantum sat erit tua dicere facta:  
non me carminibus vincet nec Thracius Orpheus,  
nec Linus, huic mater quamvis atque huic pater adsit,  
Orphei Calliopea, Lino formosus Apollo.

(O then may a long life's final days remain for me  
And breath sufficient to chronicle your deeds.  
None would defeat me in song, not Thracian Orpheus,  
Not Linus, though one have his mother's, one his father's aid,  
Orpheus Calliope's, Linus beautiful Apollo's. — Tr. A. J. Boyle)

If Dante expected us to wonder what had happened to Musaeus's name, did he not hope we might direct our attention to this text? We know with what care Dante inspected the *Eclogue*, hardly requiring the presence of his vernacularization of verses 5-7 in *Purgatorio* XXII. 70-72, to assure ourselves that he, like any number of other Christian apologists of his age, was a close reader of this most inviting and troubling of pagan texts. For Dante, Virgil himself meant to speak only of Astraea (see *Monarchia* I. xi. 1) and consequently not of the Christ child; yet Statius, in Dante's fiction, read the text — as some others did in fact also do — as a prophecy of the Christ. Dante's presentation of Virgil as inadequate reader of his own text — a view of the matter promoted by

Statius's salvation by virtue of his better reading and by Virgil's damnation — may also lie behind Dante's citation of Virgil's Orpheus and Linus.<sup>11</sup> For what had Virgil proposed? If he be allowed to live long enough (and if the golden age return — Virgil is indeed carefully hypothetical), then he will sing the deeds of this child in ways which will outdo even Orpheus and Linus. But where do we find Virgil in Dante's afterworld? In the same station of eternity as that occupied by these very two *theologi poetae*. By referring only to them, by omitting the expected name of Musaeus, Dante, it seems to me, has first put this text into our minds and then invited us to turn the half-uttered vaunt which it contains against its maker. (If, as I believe, and as a graduate student at Princeton, Mark Epstein, indeed suggested in 1981, several details of the presentation of Sordello in *Purgatorio* VI. 58-68, are meant to reflect Virgil's similar presentation of Musaeus in *Aeneid* VI. 667-78 — each poet acting as subordinate guide to a better place situated on a slope above, then we would have still stronger reasons to believe that the lack of reference to Musaeus in this passage is both intentional and meaningful.) It is Statius, reading the *Eclogue* in a better light, who will "outdo" Orpheus and Linus, and not Virgil.

A similar concern for the way in which Virgil nearly found his way to heaven but ultimately failed has already made itself felt in this canto. And one of its most cited *loci*, read in a fresh light, offers still further corroboration. In the spring of 1982 a singular interpretation of this familiar text suggested itself to Elizabeth Statmore, then studying with me at Princeton:

"Onorate l'altissimo poeta;  
l'ombra sua torna, ch'era dipartita." (*Inf.* IV. 80-81)

It is, as Mazzoni,<sup>12</sup> following D'Ovidio, argues, surely Homer who speaks here. The honorific solemnity of the moment may have held us back from seeing, behind the generous praise lavished upon Virgil, a darker side to Homer's compliment. It was only thirty verses earlier that Dante had asked Virgil about the harrowing of hell by the true *nova progenies* (IV 49-51). Benvenuto's ascription of malice aforethought to the questioner is worth repeating, for we tend to treat the query, referred to by Dante himself as "*il mio parlar coverto*" (thus indicating a covert purpose to the question, however we choose to interpret it), as being more neutral than it was probably meant to be perceived: ". . . tacite dixeram: vos magni philosophi et poetae, quid profecit

vobis ad salutem vestra sapientia magna sine fede? Certe nihil: quia antiqui patres qui simpliciter et fideliter crediderunt, extracti sunt de carcere isto, ubi vos estis perpetuo permansuri" ("... as though my words had hidden the thought 'you great philosophers and poets, your great wisdom, what good did it, without faith, accomplish for your salvation? Certainly none at all, for even the ancient patriarchs, in their simple, faithful credence, were drawn up out of this prison, in which place you are to remain for ever and ever"). Virgil and the rest of the souls in Limbo have witnessed not only the Harrowing but, we subsequently infer (*Purgatorio* X. 73-76; *Paradiso* XX. 44-48), the later ascent to earth (and thence to heaven) of Trajan. What did they think when they saw Virgil leaving Limbo in the company of Beatrice? As Iannucci has demonstrated more fully than anyone,<sup>13</sup> Beatrice, in her descent to the underworld, is described in ways that are calculated to put us in mind of Christ's descent. If Dante expected us to put that earlier great event alongside of this new miracle, did he not also expect us to think it would have been on the minds of those who witnessed so similar a miracle? Might they not have assumed — and quite naturally so — that Virgil, like Cato, Ripheus, and the other latter-day saint, Trajan, was destined for eternal bliss? If that is what they thought, Homer's salutation mirrors their reconfirmation in their knowledge that Virgil was, after all, only one of them. And if at the end of the canto he departs with Dante, he himself will always know his place, as he makes plain when expresses his hopes for Statius (*Purgatorio* XXI. 16-18):

... "Nel beato concilio  
ti ponga in pace la verace corte  
che me rilega ne l'eterno essilio."

He shares this exile not only with the *regulati poetae* of the *bella scola*, but also with the two *theologi poetae*, Orpheus and Linus, whom he had thought he might surpass.

While I am aware that "proof" is beyond such demonstrations, I think that the importance of the fourth *Eclogue* to Dante, the formulaic nature of the identification of Orpheus, Musaeus, and Linus as *theologi poetae*, and Dante's sense of Virgil's tragic failure to see the light all combine to make this reading of a puzzling detail a plausible one.

## NOTES

- 1 G. Padoan, "Orfeo," in *Enciclopedia Dantesca*, IV (1973), p. 192.
- 2 F. Mazzoni, *Saggio di un nuovo commento alla "Commedia": il Canto IV dell' "Inferno,"* in *Studi Danteschi*, XLII (1973), 29-206.
- 3 G. Boccaccio, *Esposizioni sopra la Comedia di Dante*, a cura di Giorgio Padoan, vol. VI of *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a cura di Vittore Branca (Milano: Mondadori, 1965).
- 4 E. Moore, *Studies in Dante. First Series* (Oxford: Clarendon, 1969 [1896]), p. 192.
- 5 F. Mazzoni, p. 197.
- 6 Ibid.
- 7 C. Kraus, "Lino," in *Enciclopedia Dantesca*, IV (1973), pp. 664-65.
- 8 F. Mazzoni, p. 197.
- 9 C. Kraus, cit.
- 10 G. Padoan, cit.
- 11 For my own views on this important and difficult subject see my *Il Virgilio dantesco: tragedia nella "Commedia"* (Firenze: Olschki, 1983).
- 12 F. Mazzoni, p. 128.
- 13 A.A. Iannucci, "Beatrice in Limbo: A Metaphoric Harrowing of Hell," in *Dante Studies*, XCVII (1979), 23-45.

---

# La personalità di Pietro Ercole Gherardi nelle lettere al Muratori

Antonio Franceschetti

Settimo in ordine di pubblicazione dei quarantasei annunciati, è uscito recentemente il ventesimo volume dell'*Edizione Nazionale del Carteggio di L. A. Muratori* (a cura di Guido Pugliese, Firenze, Olshki, 1982, sotto gli auspici del "Centro di Studi Muratoriani di Modena"), comprendente il *Carteggio con Pietro E. Gherardi*: è composto dalle cinquecentoventidue lettere scritte da quest'ultimo allo studioso modenese in un arco di tempo che va dal 1718 al 1749 e conservate presso la Biblioteca Estense di Modena, con l'eccezione di una, del 15 marzo 1735, che si trova presso l'Archivio di Stato della stessa città. Sarà naturalmente inutile soffermarsi sull'estrema importanza di questa impresa editoriale (inquadrabile nell'ambito del maggiore interesse riservato in questi ultimi anni alla pubblicazione degli epistolari come fonti di rilievo fondamentale per lo studio di un autore e del suo periodo) la quale, in un complesso di oltre ventottomila lettere nella maggior parte inedite, metterà a disposizione degli studiosi un materiale vastissimo, raccogliendolo con criteri più moderni e con maggiore organicità di quanto l'*Epistolario* del Muratori edito dal Campori fra il 1901 e il 1922 e le numerose raccolte parziali che ad esso si aggiunsero non abbiano potuto fare, e facilitando l'approfondimento di una serie di aspetti e di situazioni particolari delle quali il critico moderno potrebbe altrimenti rimanere all'oscuro. Basti ricordare, nel caso specifico di questo volume, la lettera del 20 nov. 1745, dalla quale si conosce il sotterfugio dell'editore Pasquali, che, per obbedire agli ordini ricevuti da imprecisate autorità veneziane, nello stampare gli *Annali d'Italia* mutò in alcune copie pagine originali riguardanti la storia veneta, introducendo delle varianti certamente non attribuibili al Muratori: cosa che, come osservava il Gherardi, "col tempo farà curiosità e darà occasion di lunariare ai posteri" (p. 283).

Se il Muratori si mostrò solerte e assiduo raccoglitore delle lettere dell'amico, conservandone diverse anche quando, per segretezza, per non tradire indiscrezioni e notizie riservate o per altre

ragioni, questi gliene richiedeva esplicitamente la distruzione dopo la lettura (si vedano ad esempio le lettere del 17 nov. 1723, p. 23, del 18 nov. 1734, p. 77, del 4 apr. 1736, p. 130, del 20 nov. 1745, p. 284, del 26 febb. 1746, p. 302, ecc.), altrettanto non possiamo purtroppo dire del Gherardi, forse perché la sua vita spesso raminga in conseguenza delle sue mansioni al seguito della famiglia ducale estense non doveva certo facilitare la cosa: come informa il Pugliese nella sua introduzione, nessuna è stato possibile rintracciarne delle, senza alcun dubbio, numerosissime che il Muratori gli indirizzò, e che pure egli dovette in determinate circostanze conservare almeno per qualche tempo (o forse è il caso di pensare che, sopravvissuto all'amico di due anni e mezzo, le distrusse tutte dopo la sua morte?), come ci confermano queste parole: "Io la prego di credere che nelle sue lettere del primo d'ottobre del 1743, de' 13 dicembre del detto anno e de' 24 gennaio del corrente, né pure una sillaba sola a me ella scrisse, a chi dovesse il Monti consegnar le tre copie. . . . Le ho rilette, e di tal cosa ne verbum quidem" (8 ag. 1744, p. 214). L'interesse più immediato di questo volume consiste dunque nella possibilità di ricostruire più accuratamente la figura e la personalità di questo per altro assai poco noto erudito ed uomo di cultura modenese, del quale il Pugliese dà in maniera succinta (secondo la prassi editoriale stabilita per questo *Carteggio* dal "Centro di Studi Muratoriani") ma puntuale il profilo nella sua accurata introduzione, ricordandone le opere quasi tutte inedite e delineandone il carattere e in particolar modo i rapporti che egli ebbe con il più famoso concittadino, al quale rimase legato per tutta la vita da un sentimento di viva ammirazione e di profonda amicizia, e del quale fu sollecito e diligente collaboratore.

Anche se in larga parte gli argomenti trattati nelle sue lettere riguardano notizie e informazioni letterarie di aspetto tecnico, quali acquisti di libri, trascrizioni ed edizioni di opere muratoriane, problemi di rapporti con censori e stampatori e via dicendo, è il caso subito di precisare che la lettura non ne risulta affatto monotona, ma riserva gradevoli sorprese e si rivela spesso attraente e piacevole anche per chi non è direttamente interessato in quegli argomenti. Questo avviene in conseguenza del temperamento del Gherardi, ordinato e meticoloso ma ben lontano dall'essere pedante, il quale si dimostra, come scrive il Pugliese, "osservatore acuto e perspicace che sa cogliere l'essenziale di luoghi e persone, costumi e usanze" (p. 11) e ha dato alle sue lettere un tono spigliato e vivace, introducendovi osservazioni soggettive, giudizi e considerazioni personali su uomini e cose con i quali venne a con-

tatto nel corso della sua vita e sui quali non esitò a pronunciarsi apertamente molto spesso con l'amico. Veniamo così a conoscere ad esempio la sua favorevole opinione su Apostolo Zeno, da lui frequentato regolarmente sia durante un soggiorno a Vienna, sia nel lungo periodo di tempo trascorso a Venezia, del quale ricorda spesso i sentimenti di buona amicizia per il Muratori (lettere del 19 nov. e dell'11 dic. 1723, pp. 23 e 29, del 5 e del 26 genn. 1724, pp. 32 e 37, ecc.) e il lusinghiero giudizio sugli *Annali d'Italia*, opera "dotta, maestrevole, sugosa, franca, prudente e veritiera" (27 febb. 1745, p. 240) da lui letta con "ammirazione e piacere" e lodata "in privato e in pubblico" (29 mag. 1745, p. 256), mentre il Gherardi a sua volta ne ammira la "bella raccolta d'ogni sorta di libri stampati, di rare edizioni, e d'ottimi autori" e l'altra "altrettanto bella . . . de' manuscritti, in gran parte de' secoli bassi" (24 nov. 1742, p. 149; raccolte che in buona parte si trovano ora presso la Biblioteca Marciana di Venezia), o le *Annotazioni alla Biblioteca dell'Eloquenza Italiana* del Fontanini, "dotto e sugoso libro di censura modesta e ben fondata" (27 nov. 1745, p. 284), che l'autore tuttavia preferì non pubblicare in vita e che avrebbe visto la luce solo dopo la sua morte, a cura dell'allievo Marco Forcellini (Venezia, Pasquali, 1753, voll. 2). (Degli incontri veneziani ci ha lasciato ricordo anche lo Zeno nelle sue lettere al Muratori, pubblicate sempre in questo *Carteggio*, vol. 46, a cura di Anna Burlini Calapaj, 1975, pp. 191-409). Interessante per lumeggiare più puntualmente il carattere del Gherardi è quanto leggiamo nell'ultima, del 16 febb. 1743: "Non passa settimana ch'io non sia con l'amico Girardi o ch'egli non sia con me. Ogni volta si parla di voi, e la vostra degna persona è 'l più dolce condimento della nostra allegra conversazione. Non so qual ritratto egli vi abbia fatto di me: forse non molto vantaggioso: comunque ne sia, mi è forza vendicarmene col rappresentarvelo un gran tracannatore del miglior vino ch'io m'abbia, a segno che di mezzo a qualche suo racconto perde la memoria, quasi bevuto avesse di Lete: onde va in collera contro se stesso, si rammarica e sino s'infuria e ne freme. Procuro di consolarlo e di rimetterlo in quiete, ma nulla giova; e pieno del suo rancore se ne va frettoloso e mi lascia. Voi che ne dite? e a me ne date la colpa, io la ributto in lui, ed egli si scarica su quel vino di Corfù di cui è troppo *gourmand* ed intemperante. Esortatelo ad esser più sobrio, e la memoria tornerà a suo segno," p. 409. Il Muratori dovette in effetti scriverne al Gherardi, che rigetta per altro l'accusa nella lettera del 2 mar. 1743 con queste parole: "Carità pelosa è quella dell'amicissimo nostro sig. Apostolo. Spigne egli gli amici suoi con gl'inviti e lusinghe a scostarsi alcun



poco dalla temperanza. Dapoiché ha il piacere di vederne esilarati gli spiriti dall'apprestato nettare greco; accagiona dipoi i meschini se non se di dichiarata ubbriachezza, almeno di allegria alcun poco straordinaria. Giove e Bacco gliela perdonino! Buon per me che, messo nell'occasione prossima del piacere, ho nulladimeno tanto di ritegno da non annegarmi dentro. Non avrà, no, il compassionevole cuor muratoriano o il dispiacere o 'l contento di vedermi, sovrafatto dalle bevande di vin di Cipro, andare a nascondere in una di queste puzzolenti cloache . . ." p. 160).

Ancor più profonda fu la stima del Gherardi per un altro amico veneto del Muratori, Antonio Conti, da lui giudicato "l'unico dotto vero in tutta Venezia, e fuori anche per molte miglia" (6 genn. 1748, p. 411), e del quale apprezza sia le opere che il metodo di lavoro (lettere del 29 mar. e del 5 lug. 1743, pp. 165 e 180-181, del 29 genn. 1746, p. 298, ecc.), suggerendo all'amico in una circostanza di scrivergli direttamente "per trarne consiglio e lume" (19 lug. 1743, p. 181). D'altro canto egli non esita invece a censurare i letterati italiani incontrati a Vienna con queste parole: "della gloria di nostra nazione poco anzi nulla si curano. Amano e cercano essi il particolare loro vantaggio, non già il bene, il decoro e 'l buon nome universale. Non credo che si possa in altro luogo giammai rinvenir gente e persone tanto tra di loro divise quanto questi nostri" (17 nov. 1723, p. 21); né alcuna simpatia ebbe mai per Scipione Maffei, da lui regolarmente trattato con ironia o quanto meno con indifferenza, e molto spesso criticato e denigrato aspramente, come quando sottolinea le sue deficienze come teologo (lettere del 2 genn. 1743, p. 155 e del 22 ott. 1746, p. 333), e gioisce per il modo in cui il Voltaire, a proposito della *Merope*, l'abbia "con civiltà, cerimonie e lodi stafilato non poco" (22 ag. 1744, p. 215), e del quale ci lascia in una delle sue ultime lettere questo feroce giudizio: "Il lupo perde il pelo, ma non mai il vizio. Amicizia non ha per alcuno il marchese Maffei. La vanità e la presunzione sono e saranno finché vivrà le passioni predominanti, che gli faranno dimenticare i doveri di civiltà e di riguardo verso di qualunque persona. . . . Minchione ch'egli è!" (3 magg. 1749, p. 496).

Il Gherardi ci si presenta dunque, possiamo subito osservare, come un individuo con dei limiti ben precisi da un punto di vista concreto, con simpatie e antipatie ben definite anche se non sempre valide storicamente, con mentalità, gusti, idee che possono essere considerati, e lo sono spesso in realtà, quelli di una persona media — il che certo non implica necessariamente mediocre — non dotata di qualità superiori intellettualmente o cultu-

ralmente a quelle del suo tempo e del suo mondo: ma la sua personalità 'media' finisce con il coinvolgere il lettore delle sue lettere proprio per quel carattere di schiettezza, di sincerità e di semplicità che le condiziona, per il ritratto che ne risulta di un 'settecentista' assai lontano da quelli tutti letterari del fragile Metastasio da un lato contrapposto all'altro del virilissimo Alfieri, del superficiale Algarotti, del sorridente Goldoni e via dicendo: il ritratto di un personaggio che non ci si sente necessariamente in dovere di ammirare o di stigmatizzare, ma al quale ci si può avvicinare accettandolo per quello che fu, vale a dire, come lui stesso felicemente si autodefinisce, un uomo dal "naturale alquanto lieto e disimbarazzato" (21 giu. 1743, p. 179), che non condivide con i suoi contemporanei la passione per i teatri e per i divertimenti ma si accontenta delle sue abitudini semplici, tenendosi lontano dal "desinare o cenare a casa d'altri . . . dal gustare acquevite, rosoli, né vini forestieri . . . da bevande di cioccolata, caffè e sorbetti" ed evitando "collezioni, merende, smangiucchi fuori di pasto" (25 febb. 1747, p. 358); pronto a inalberarsi con l'amico se gli sembra che questi lo accusi di non aver tenuto abbastanza bene la loro contabilità ("mi creda un po' più giusto e meno interessato" gli scrive il 18 mar. 1736, p. 129), ma pronto anche a perderci del suo pur di assicurargli l'acquisto di libri importanti per il suo lavoro (17 ag. 1743, p. 182); che avrebbe ben volentieri trascorso la vita nella sua Modena fra libri e carte e considerò "uno sconcerto della vetusta *sua* professione" quello che tanti altri avrebbero reputato "fortuna e grazia," l'esser chiamato al ruolo di "precettore abicidario" dei "serenissimi principini" estensi ("Oh va' mo ad istudiar per tutto il tempo di vita tua cose erudite e sublimi per aver poscia tutto ad un tratto a ridurti ad insegnare altrui l'alfabeto!" 7 ott. 1734, pp. 71-72), attività che lo costrinse a molti anni di peregrinazioni al seguito della corte, che non amò mai e della quale non condivise per nulla i piaceri (non sempre molti in ogni modo, a giudicare da come egli descrive ad esempio una villeggiatura a Sassuolo: "Questo nostro soggiorno è più da persone di vita eremitica che da gente di corte principesca. Tedio, stufaggine e melanconia in moltissimi, e scontentezza in tutti. Quel poco di filosofia che ho appreso in passato, unita al mio natural più tosto allegro, mi van tenendo forte, ond'io non m'abbandoni al comune languore e abbattimento di spirito che in faccia ad ognuno qui chiaro si vede," 9 sett. 1738, p. 140).

Del Gherardi non si può certo dire che abbia avuto la passione del viaggiare o spartito con tanti uomini del suo secolo alcuna curiosità e bramosia istintiva di conoscere nuovi popoli e di visitare

città e paesi lontani; la sua anima così semplicemente e spontaneamente domestica risalta in maniera chiarissima nelle numerose pagine in cui egli si lamenta per la lontananza dalla città natale e per la costrizione di vivere in luoghi che non apprezza, in mezzo a popolazioni di cui egli vede sempre il lato negativo e per le quali non nutre né comprensione né interesse. Così Vienna gli sembra una "galera, dove l'avarizia, le risse, le competenze, le invidie, con tutti gli altri peccati mortali annidano" (23 febb. 1724, p. 43) e dove regnano non "Pallade, ma bensì e Venere e Mercurio e Bacco e quant'altri iniquissimi falsi numi seppe inventarsi il ceco gentilissimo" (12 apr. 1724, p. 51); non ne sopporta il clima che lo costringe, se desidera "andar fuor di casa pe' tempi nevosi, piovosi, fangosissimi, a portar di dí e di notte gli stivali" (5 apr. 1724, p. 50) e che "non ha metodo di tempi, e dove ogni stagione è confusa senza cominciamento e senza termine, e dove non avvi giornata in cui ognora non si faccia cangiamento di cielo," causando gli delle complicatissime malattie "di respiro, di tosse, di vigilie, d'inappetenza, di fiacchezza e d'altri sintomi . . . assai e poi assai molestissimi" (10 mag. 1724, p. 54); i Tedeschi sono per lui "orsi . . . e nel tratto e nel pensiero e nel vitto e nel modo di vivere" (24 nov. 1723, p. 25), hanno come "primi principi . . . l'ignoranza, la crapola, il far bezzi" (1 dic. 1723, p. 28), né esita a deridere il fatto che nella loro lingua, "al contrario delle altre nazioni e del sentimento universale," sono "di genere maschile *la luna*, di femminile *il sole*, di comune *la donna*" (ibidem), o la loro abitudine di tenere "basette o . . . mustacchi . . . sí lunghi e folti che intrecciandoli se li legano ad ambe le orecchie" (26 genn. 1724, pp. 37-38).

Ma non si pensi che questa insofferenza e questa, si direbbe, istintiva ostilità verso la capitale di Carlo VI, il suo clima e i suoi abitanti siano attribuibili esclusivamente a un sentimento di antipatia per un popolo straniero: il concittadino del Tassoni non si mostra certo piú tenero o piú comprensivo con i vicini Bolognesi, da lui spesso ironicamente chiamati "Petroni" o "Felsinei," e che egli giudica "nati fatti per la sordidezza dell'interesse e nemici d'ogni onesto forestiere, non che delle sante leggi di una sincera civil società e commercio" (9 mar. 1735, p. 81), "becchi foderati" (6 ott. 1735, p. 102), "mendaci" (15 ott. 1735, p. 104), "appassionati sciocchi" e "pecoroni" (23 nov. 1735, p. 108); ed anche a Bologna si lamenta per le "flussioni, dalle quali nel verno . . . incostantissimo, e d'umido e freddo essai ineguale, è toccato su non poco negli articoli delle mani," giungendo a dire di esserne così "stucco, stoffo, annoiato" da desiderare quasi di ritrovarsi piuttosto a Vienna (29 genn. 1736, pp. 123-124). Né molto diversi i

suoi sentimenti e i suoi giudizi sulla città dove trascorse più di sette anni in quanto vi si era trasferita la famiglia ducale durante la guerra di successione austriaca: la "scandalosa Venezia . . . nella quale . . . si mena la vita di Petronio Arbitro" (28 sett. 1747, p. 394). Se da un lato egli apprezza in quella circostanza la politica del "saggio veneto governo" per la sua "neutralità," per la sua "buona guardia" del territorio e per le disposizioni a tutela della "pubblica sanità" (11 magg. 1743, p. 173), e in altra occasione la sua "prudenza e precauzion" a proposito di un'epidemia del bestiame scoppiata nel territorio di Dolo, superiori (si noti bene) forse anche a quelle che avrebbero in analoga circostanza applicato i "magistrati di Modena e di Reggio" (7 ott. 1747, p. 397), dall'altro così ne sintetizza negativamente la politica interna: "Spettacoli, teatri e divertimenti pubblici per la maggior parte dell'anno; funzioni solenni di santi, feste di chiese, e concorso di gente alle divozioni nell'altra parte del minore. Divertiti così ed occupati i sudditi non pensano che a passar dai solazzi alla divozione, e da questa a quelli. Così si vive con sicurezza e con quiete" (22 apr. 1747, p. 368). E come conseguenza "costi ognuno in mezzo alle angustie, alle miserie si vuole spassare e divertire . . . cotesta popolazione tutta tutta va in malora cantando. Debiti a iosa, spiantamenti di case e di famiglie senza riparo, ed altri disordini" (24 febb. 1748, pp. 414-415); le passioni predominanti sono quelle "della regatta . . . del giuoco e della femmina" (29 sett. 1744, p. 222), la città "è il vero paese de' pazzi e la reggia della sensualità e dell'avarizia" (12 nov. 1746, p. 337) e quando finalmente si profila vicino il ritorno in patria, il Gherardi scrivendo all'amico lontano trova solo queste parole per congedarsi dalla città dove tanti anni aveva vissuto: "Dio ci liberi da questo pestifero lungo soggiorno, che è stato ed è la rovina di tutto quel bene che la religione e la prudenza degli antenati nostri aveano stabilito. Fra i non pochi gastighi di Dio, questo di venire a Venezia è stato il maggiore" (29 giu. 1748, p. 438).

Parlare a questo punto di un'incontenibile xenofobia da parte del Gherardi può essere in linea di massima giustificato: tuttavia, per capire meglio il suo atteggiamento (non certo per accettarlo o scusarlo), sarà il caso di tener presente non solo il suo spirito tranquillo, il suo castigato senso morale e "l'amor che naturalmente ognuno porta al proprio nido" (20 genn. 1736, p. 123), ma anche il suo vivo senso di partecipazione per le sventure "dell'afflitta e scarnificata . . . Italia" (18 nov. 1747, p. 406) in quel nefasto primo mezzo secolo del Settecento che vide un susseguirsi di occupazioni, di invasioni, di angherie e di soprusi da parte di eserciti

stranieri in varie zone della penisola, incluso, certo non fra gli ultimi, il suo amatissimo ducato di Modena e Reggio — e da questo punto di vista anche il “Re Sardo” diventa un tiranno scorticatore di “cotesto miserabil cadavere di paese,” nelle lettere del 19 ott. e del 21 dic. 1748 (pp. 468-469 e 476-477). Si spiegano così i suoi sfoghi contro “il fanatismo inglese, l’alterigia spagnuola, la superbia tedesca e l’ambizion francese” (8 apr. 1747, p. 366), contro “le nazioni oltramontane, egualmente tutte nemiche detestabili della . . . misera Italia” (13 magg. 1747, p. 372), tutte congiurate a derubarla e ad assassinarla, e le sue invettive contro quegli Italiani “ossessi dallo strabocchevole genio” per gli stranieri (ibidem) che non condividono la sua xenofobia: “Sia pur frustato dal boia, chi possa giammai per verun oltremontan fomentare veruna inclinazione o genialità! Ma il dolerci non giova. Ragghiare e portar la soma e aver le bastonate” (14 nov. 1735, p. 106).

Questo spirito nazionalistico che gli suggerisce spesso espressioni di amaro compianto per le condizioni del suo ducato e dell’Italia tutta si traduce anche naturalmente in aperta commiserazione per le sventurate popolazioni, per le classi più povere che sono più facilmente e più immediatamente vittime della situazione. Così egli critica i Bolognesi che “per non volersi scomodare . . . dando il quartier di dentro alla città a’ Tedeschi, vogliono acquarterarli nel contado, nelle castellanze e nel territorio, per mandare in estermínio tutta la campagna” (4 dic. 1735, p. 113); durante la guerra di successione austriaca, a proposito di uno scontro fra eserciti nemici, lamenta che esso sia stato “la rovina delle ville da basso nel Modenese col saccheggio permesso e fatto dare alle medesime dal generale Traun” (22 mar. 1743, p. 164), accusa il “danno grande e peggiore sconcerto” che ne deriva al commercio (8 ag. 1744, p. 214), si rammarica per il “milione e ducentomila ducati” spesi dalla famiglia ducale durante il soggiorno a Venezia, che sarebbero stati tanto utili a “cotesto spiantato e miserabile . . . paese” (9 ag. 1749, p. 514); paese che egli, per colpa della “guerra desolatrice di beni e sustanze,” non si aspetta di ritrovare al suo ritorno “se non se uno scheletro d’ossa spolpate” (24 febb. 1748, p. 415). E nella stessa direzione non mancano nelle sue lettere esplicite condanne per il comportamento dei potenti e dei ricchi, indifferenti alle sofferenze dei poveri e alle conseguenze che il loro sconsiderato modo di agire arreca a questi ultimi. Non ci sono dubbi nella sua mente sulla lealtà e sulla fedeltà da lui dovuta al Duca di Modena e Reggio, sulla bontà del sistema monarchico e sulla necessità per tutti di osservare una “ubbidienza legittima” al “naturale . . . Sovrano” (22 mar. 1743, p. 164);

egli non esita a condannare la Massoneria in quanto la vede ispirarsi alla "iniqua massima" di "quel furbo di Cromuele . . . autor della morte data al re Carlo Stuardo," il quale "avrebbe voluto introdurre in Inghilterra non meno che negli altri reami il sistema repubblicanico e la depression de' monarchi" sostenendo come principi assoluti *"la libertà e l'uguaglianza"* (15 lug. 1747, p. 383), e afferma esplicitamente: "La mia curiosità nella lettura dei due libricoli de' Franchi Muratori, se non m'ha fatto imparar cosa alcuna d'importanza, ha certo fatto almeno a me conoscere le ridicolosità e pazzie delle teste degli uomini, e mi ha pienamente informato dell'estrinseco d'una società sterminata di gente che colle inezie loro ha perfino allarmato le corti d'Europa . . . io non ne ho formato se non il concetto di una massa di matti" (29 lug. 1747, p. 385). Ma questo non gli impedisce di ironizzare sul pellegrinaggio a Loreto organizzato dalle figlie di Rinaldo I, per il quale "si spenderanno molte migliaia di zecchini e d'ungheri" (4 apr. 1736, p. 130); di deridere il fatto che lo stesso Duca, la cui "attentione . . . è troppo occupata da rilevanti circostanze che più gl'importanto," non si occupi delle suppliche "che chiedono spedizione e non l'ottengono," dato che "di tal peso, di tal forza sono appunto le poco gustose contingenze presenti che, penetrando al vivo lo spirito di chi governa, lo sconvolgono e il pongono in sí fatto accendimento bilioso e irascibile, onde poi ne succedono nel temperamento sincopi e deliqui, a' quali una pronta apritura di vena ripara e ricompone nel suo equilibrio gli umori e 'l fluido che di soverchio bolliva" (7 apr. 1736, p. 131); di osservare che "i principi d'oggi di sono assai deboli . . . effetto di troppa stima di se medesimi" (19 apr. 1743, p. 169); di censurare la nobiltà modenese che in una circostanza a Venezia, indifferente alle sciagure e alla miseria conseguenti alla guerra, ha "progettato e stabilito di adunarsi a ballare e a buttar via danaro" (24 febb. 1748, p. 415); di commentare che "la pace fatta è una vera laderria e un manifesto assassinio" per le "nuove contribuzioni" che minacciano gli abitanti del ducato (7 dic. 1748, p. 475); di stigmatizzare lo spreco del denaro, col quale "si sarebbe potuto aiutar tanti poveri," speso da Isabella Foscari Corner per dare una festa d'addio alla famiglia ducale prima della partenza da Venezia (26 lug. 1749, p. 510).

Questo stesso atteggiamento di comprensione e di benevola partecipazione per i problemi delle classi meno abbienti — che lo indusse una volta a intervenire direttamente presso il Muratori allo scopo di aiutare "in tutta confidenza e segretezza" due stampatori del Pasquali, che rischiavano il licenziamento per aver smarrito alcune pagine con l'originale di una sezione degli *Annali*

*d'Italia* (15 febb. 1744, p. 195) — condiziona la sua posizione nettamente favorevole alla riduzione del numero delle festività religiose (un punto assai dibattuto nel corso del Settecento, e che coinvolgeva direttamente proprio quelle classi, in quanto in tali giornate non era consentito lavorare) e la sua aperta disistima ed antipatia per quegli esponenti del mondo clericale che ne approfittavano per smungere il più possibile non solo i ricchi, ma anche i poveri. Il Gherardi fu senza dubbio un'anima profondamente e intimamente credente: numerosissime sono nelle sue lettere le frasi in cui si parla della guerra come un castigo inviato da Dio, e si sostiene la necessità di pentirsi dei propri peccati, di umiliarsi a Lui e di accettare i decreti della Sua volontà. Ma questo sentimento religioso della vita non gli impedisce di riconoscere e di condannare il comportamento egoistico ed interessato del clero ove gli sembri necessario. Così egli osserva ad esempio: "gli operai e gli artisti moderni, a cagion delle troppe feste, lavoran molto poco fra l'anno e, dalla frequente occasione di non far nulla, s'impoltroniscono e vanno abiurando i mestieri. S'aggiunga che per gli operai ogni dí di festa s'ha da contare per due successive giornate, l'una festiva in cui si perdono nelle osterie a giocare e ad ubbriarsi, e l'altra seguente in cui smaltiscono le non peranche digerite ubbriachezze. A conto giusto non lavorano un terzo in tutto l'anno" (22 dic. 1742, p. 153); e ancora: "continuano i preti e i frati a vindemiare alle spalle di questa ignorantissima gente. Poco importa se l'arti e i mestieri s'imbastardiscono, se si moltiplica a dismisura la folla degli oziosi, de' ladri, de' poveri, se crescono alle taverne e ai postriboli meretrici ed ubbriaconi e solennissime birbe. Una sola val per tutte. Frate domenicano non c'è che, facendo i dí di festa recitare o nella mattina o verso la sera in chiesa il rosario, non profitti ogni anno a forza di ridicoli esempi, di fastidiose esortazioni e di minacce di dannazion eterna, trecento e quattrocento ducati di sua porzione, altrettanta restandone al pievano e parroco, nella cui chiesa va il rosariante smugnendo le borse a questo popolo semplicione. E questa novità si lascia correre da un governo capital nimico d'ogni novità, solo perché essa contribuisce a svagare e divertire la gente col mantello della divozione" (15 febb. 1749, p. 485). Irrita particolarmente il Gherardi il modo in cui a Venezia si sfruttano l'ingenuità e la buona fede popolari per "far buona raccolta, sotto titolo di carità e di limosina, di contante," mandando in giro "quasi ogni giorno per le contrade i destinati bussolanti che, ad alta voce nominando i santi favoriti, aspettano che i divoti buttino loro giù dai balconi soldi e soldoni"; oppure si vedono "or qua or là per le strade vestiti del sacco, se-

condo la divisa delle scuole, uno scritturale con tre facchini portanti un enorme libracciò, su cui stan notati i nomi e le case d'uomini e donne ascritte alla compagnia di quel tal santo e tassati a pagare un tanto, quali esattori divoti riscuotere nanti la porta della casa dell'associato la tassa impostagli" (26 febb. 1746, p. 301). Né molto diverso o più intelligente è il comportamento dei ricchi che credono "di acquistare il paradiso col cacciare in corpo a un centinaio di frati, in una settimana, ciò che distribuito con carità prudente potrebbe per più d'un mese servir d'alimento a più centinaia di poverelli" (6 lug. 1748, p. 440). E chi sono poi questi sfruttatori della sciocca semplicità dei credenti? "Se darete . . . un'occhiata al clero secolare, zoppi, storpi, gobbi e assiderati vi si presenteranno per sacerdoti e ministri del sacro altare in qualunque parrocchia, gente tutta di schiatta di barcaioli e facchini, senza creanza, senza lettere, senza costume" (15 febb. 1749, p. 485), la cui ignoranza è evidente non appena aprono bocca in una chiesa: "qui avviene alla predicazione della divina parola ciò che succede alla profession della musica. Il troppo numero de' cantanti, che per saper quattro note s'espongono subito al pubblico, non è dissomiglievol da quello de' sacri oratori, che con quattro passi di Scrittura e con pochi testi storpiati di santi Padri spacciano sui pulpiti la corta loro mercatanzia" (8 mar. 1743, p. 162). Ad essi il Gherardi non può che contrapporre con ammirazione i monaci armeni del convento dell'isola di S. Lazzaro, "persone di condizion nobile o almeno riputata molto civile da loro . . . tutti di un tratto dolce, rispettoso, di soda umiltà, e di sí buon contegno che insegnar potrebbe a tanti e tanti nostri Italiani, palloni pieni di vento, la cortesia, e il modo di rispettare e d'essere rispettato . . . potrebbero a tutti servir di modello di civiltà disinvoltà" (3 giu. 1743, p. 176); per quanto poi, a proposito della traduzione latina di un loro manoscritto di S. Iacopo di Nisibia che il Muratori desiderava ottenere, egli non possa trattenersi dall'esclamare anche nei loro riguardi: "non sa ella che qui non si muove un dito che a spinta di danaro? E monaci e frati e preti e secolari non pensano ad altro che all'interesse. Nei paesi grandi il guadagno è il primario e potente loro avvocato non già presso Dio ma presso il diavolo. Se ella non è in istato di spendere, dimetta il pensiero di avere tradotto il Nisibeno" (31 ag. 1743, p. 184).

Ma il ritratto che risulta del Gherardi dai suoi vari atteggiamenti quali siamo venuti delineando nel corso di queste pagine non sarebbe completo se, alle note umane e realistiche, non si aggiungesse il suono della corda che più spesso di ogni altra è toccata dal corrispondente di questo carteggio, la nota che suona forse più



gradita allo studioso del Muratori e al lettore in generale: quella della sua amicizia umile e disinteressata per il piú grande concittadino (del quale non c'è dubbio che egli si sia considerato in certo modo aiutante e assistente a un livello inferiore), della sua costante preoccupazione per il successo delle sue opere e per il riconoscimento dei suoi meriti, della sua, piú intima e affettuosa, cura per il suo benessere e per la sua salute fisica. In questa dimensione scopriamo un Gherardi che, come scrive benissimo il Pugliese, "si comportava da amico fedele e da esortatore perché candidamente persuaso della grandezza del Vignolese" (p. 8); un Gherardi che in una delle ultime lettere da Venezia — precedente solo di pochi mesi la morte dell'amico — poteva scrivergli: "Dio, che mi vede nel cuore, sa ch'io vorrei poter perpetuare la degna persona sua. Secoli passeranno che Modena né l'Italia non vedrà un Muratori," aggiungendo subito dopo con modestia nei propri confronti, evidentemente in risposta ad elogi da lui ricevuti: "Quanto piú vo avanzandomi nell'età, tanto piú vo conoscendo la necessità di studiare l'interno mio libro, per riconoscere me stesso. Povero ed ignorante sempre piú mi ravviso, ed ella ha un concetto di me ch'io so di non meritarlo" (17 lug. 1749, p. 508).

Lo vediamo cosí occasionalmente proporre cambiamenti all'amico, come a proposito del titolo dell'opera *Il Cristianesimo felice nelle Missioni dei Padri della Compagnia di Gesù nel Paraguay*, in cui l'aggettivo sostituisce un originario "felicissimo" secondo il suo consiglio (cfr. le lettere del 15 e del 28 dic. 1742, pp. 151-152 e 153) — si tratta di consigli che il Muratori non accettava automaticamente, come nel caso di quello *Dei difetti della giurisprudenza*, che non diventò *"Dei difetti dell'uso o nella pratica della giurisprudenza"* (26 apr. 1743, p. 170) — raccomandargli editori per esempio Girolamo Albrizzi, da lui moltissime volte sostenuto a cominciare dalla lettera del 31 ag. 1743, p. 184, fino a quando non lo deluse, a proposito della pubblicazione del trattato muratoriano *Della pubblica felicità, oggetto de' buoni Principi*, per la sua "sciocchezza" e "balordaggine," 26 lug. 1749, p. 510), o suggerirgli aggiunte e modifiche per le sue opere (28 nov. 1744, pp. 227-228). Ma lo vediamo soprattutto preoccuparsi per l'eccesso di lavoro cui si sottoponeva il Muratori (sono ben noti i due versi da lui scritti ancora ventenne: "Non la quiete ma il mutar fatica / alla fatica sia solo ristoro") e per le sue condizioni di salute; fin da una delle prime lettere che ci sono rimaste leggiamo queste parole: "risovvengasi dell'anno passato, allorché stette sí male. Abbia dunque e metodo e sobrietà nell'applicare. Mi si scrive da chi la va osservando che se le conosce nel sembiante lo troppo studiare e

faticar con la testa" (1 ag. 1721, p. 16). Raccomandazioni simili costituiscono un vero luogo comune nel corso di questo carteggio: per quanto il Gherardi si dica convinto che "la passione dello studiare è diventata nello spirito e nel temperamento muratoriano natura, e non c'è più caso di privarsene né di abbandonarla" (21 apr. 1732, p. 69) e che l'amico "morirà a suo tempo co' libri in mano" (12 giu. 1743, p. 178), egli non cessa di raccomandargli "ilarità d'animo, buona dieta e riposo" (1 ott. 1746, p. 328), "riguardo e poi riguardo" (15 ott. 1746, p. 331), di "porre . . . ogni attenzione e premura per riacquistare nell'ore notturne una moderata continuazione di riposo e di sonno, necessarissimo alle concozioni e digestion dello stomaco" (28 sett. 1747, p. 393), di "moderarsi, svagarsi, villeggiare, quietarsi, sí per cercar di rimettere gli spiriti perduti, come per conservarne il resto" (15 giu. 1748, p. 434), di rinunciare a "cioccolatte, caffè, tabacco e licori" come aveva fatto il padre del Gherardi stesso, il quale "campò centotré anni" e "nella sua professione faticò moltissimo, si mosse assai e visse sano" (17 lug. 1749, p. 508). Toccando poi un argomento che pensava dovesse certo far presa sull'animo del religiosissimo Muratori, quando questi ebbe compiuto i settantacinque anni, il Gherardi così lo ammonisce: "Abbia . . . un po' più di carità a se medesima e, da che la Provvidenza le ha donato un vigoroso temperamento, non l'infievolisca colla troppa applicazione, acciocché possa vivendo continuare a servir Dio e a giovare co' scritti suoi al prossimo" (29 ott. 1746, p. 334); e in altra circostanza gli ricorda che "della sanità corporea dataci da Dio noi dobbiam dargli conto, godendola in usufrutto e non già in proprietà" (2 sett. 1747, p. 392). Infine in una lettera che sembra quasi un addio e che precedette solo di pochi mesi la morte del Muratori, dopo avergli data notizia di quella del libraio veneziano Lorenzo Basegio e di una paralisi che aveva colto, fortunatamente solo per breve tempo, Apostolo Zeno, egli così prosegue: "Amato mio Muratori, abbiamo un po' più di carità per noi stessi. Se per vivere sano, occorresse lasciar stare nelle scanzie i libri, vi si lascino. Oro né gloria non ha il mondo che possa pagare la salute di mente e di corpo. Ella ha già fatto il suo credito fra gli uomini, ha fatto di gran bene al pubblico, ha mostrato come si dovrebbe pensare e comporre, ha rischiarato tante tenebre d'ignoranza che restavano, ha mossi e spronati tanti e tanti ad applicarsi a studi utili e sodi. Tempo è oramai di riposare" (28 giu. 1749, p. 505). Queste parole, uscite dalla penna di un uomo che aveva altre volte, come osserva giustamente il Pugliese, spronato l'amico "ad ulteriori fatiche" (p. 8), soprattutto nei momenti in cui questi non gli mandava nulla da

fare, sono senza dubbio particolarmente significative e commoventi.

In conclusione possiamo affermare che la lettura di questo carteggio permette certo di conoscere molto più intimamente e profondamente una figura che merita, ci sembra, maggiore attenzione di quella, scarsissima, che gli è stata finora riservata — e basti vedere in proposito l'esiguità quasi incredibile dei riferimenti bibliografici contenuta nell'introduzione del Pugliese. C'è da augurarsi che la pubblicazione di questo volume induca a riprendere in mano anche le altre sue opere, che possono forse riservarci altre piacevoli sorprese su questo personaggio, ed aiutare a definire più precisamente la sua presenza e il suo rilievo nell'arco del Settecento italiano.

*University of Toronto.*

---

# Palomar by Italo Calvino: The (un)Covering of (un)Equivocal (un)Truth

Franco Ricci

*Palomar*, like *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, is essence of a mature Calvino pure and unadulterated — or at least as the author wishes to be remembered. The casual reader of Calvino is accustomed to the author's solving of unsolvable puzzles, his delving into the essence of being, his faith in the introspective powers of ratiocination as demonstrated in such works as *Le cosmicomiche*, *Ti con zero*, *Il castello dei destini incrociati*. Yet an undercurrent of discontent and negativity belies the speculations of Calvino-Palomar. Queries are merely posited; the answers are never forthcoming; reason is not triumphant and man is inevitably defeated by his own miopic meditations. Is the author's faith in the power of reason waning? Can rationality triumph in an irrational world? Is the exercising of reason futile and purposeless? Is Calvino subverting the natural order while submitting to his own cynicism? Since ratiocination in *Palomar* does not liberate but instead ensnares and shackles (reason, it would seem, produces alienation), is the world in need of automatons — mindless, senseless, lifeless creatures — the one dimensional men Calvino described in the Fifties and early Sixties (*La formica argentina*, *La speculazione edilizia*, *La nuvola di smog*, and *La giornata di uno scrutatore*) and of whom he still writes. Is *Palomar*, then, a product of the author's own existential misgivings, or a comment on man's being in the world?

In *Palomar* Calvino remains, as always, precipitously close to the void. Thought overrides action, the self remains obdurate in its lethargy. The universe is a puzzle; a matrix of dissembled parts whose logical order paradoxically befuddles the astute observer who finds no rest in its perfect imperfection. It would seem that the machinations of the mind no longer serve the purpose of discovery for indeed the book's end does not coincide with an epiphany. This sort of misanthropic intellectualism is not new to Calvino. An existential program of contorted, negative neo-pirandellian introspection (or "pessimismo programmatico") is

outlined in many of his early essays.<sup>1</sup> The many characters of his tales also consistently question the validity of the world in which they reside, in this sense becoming anomalies of human destiny, models of possible, projected rapports with an often hostile environment. Their struggle towards individual viability is colored by an absurdist disposition towards emotional lethargy, passive nihilism, and solitude. They are victims stripped to the human minimum, spectators recording the objective data which envelops them.

Pin (*Il sentiero dei nidi di ragno*) is the first victim. He is baffled by the world of men, war, and reality, thus for him events become "un gioco dentro l'altro che non si riesce mai a capire qual è il gioco vero" (p. 49). He is followed by a retinue of protagonists who pass judgement on a world which fails to meet their conception of the ideal, yet cognizant that their ideal is fatuous. From this nihilist stance spring the imagos of Calvino's universe. The paladins of *Il cavaliere inesistente* search for "l'angolo giusto per vedere le cose" (p. 69). Questioning the fiction of life they divine its essence in an attempt to discover "la geometria segreta, l'ordine, la regola per capirne il principio e la fine" (p. 85). A condition of despair drives the Baron (*Il barone rampante*) into the trees, while the protagonists of *La formica argentina*, *La nuvola di smog*, and *Marcovaldo* assume a spectator stance, looking for signs of hope, searching for the "courage to be," ultimately confronting the stark futility of peering off into the "whiteness" of space (or blank page). The characters of *I racconti* face experiences which are inchoate and incomprehensible, lacking order or form. In the cosmic tales (*Le cosmicomiche*, *Ti con zero*, *La memoria del mondo*) Calvino relies upon irony, incongruity, paradox, and farce in a cathartic attempt to broach the disembodied status of man's tragicomic existence. Contradiction and dualism now emerge as the dynamic principles that inform the work of Calvino, eventually engendering the dilemma of existential choice.<sup>2</sup> The characters of *Il castello dei destini incrociati*, and *La taverna dei destini incrociati* are burdened with the weight of this dilemma; though they may choose their personal existence, their private story, they are strapped within the pattern set by the tarot cards. Marco Polo too, in *Le città invisibili*, elevates personal desire to the limit, erecting mirages in a wasteland in an attempt to appease his yearning for a world not bereft of meaning. And though at book's end a liberating philosophy is proffered, it offers bitter, inconsolable recourse for the spirit. In *Se una notte d'inverno un viaggiatore* the reader-protagonist is caught-up within a catalogue of possible destinies, a literary game of chance, inevitably linked to the death

impulse. He postulates wryly: "Tu sai che il meglio che ci si può aspettare è di evitare il peggio" (p. 94).

Yet while Calvino in the past has attempted to fill this existential void through reason and conjecture, through fantasy and realism, through structuralism and semiotics, in an attempt to give meaning to the world, *Palomar's* subjective, and, above all, private responses to the universe reinforce the validity of the void as sole controlling image. *Palomar*, in this sense, is an elaborate Voltairian game, a pre-empted liberating gesture, a synthesizing pretext in the scheme of calvinesque logic. In essence, we may view these stories as samples of a larger discourse by the author or philosophical category. They represent, in this sense, the completion of a whole, and must be interpreted as exempla of acts of reading, writing, description, and meditation. "Rendono conto," states the author in an explanatory note to the Table of Contents, "d'esperienze di tipo più speculativo, riguardante il cosmo, il tempo, l'infinito, i rapporti tra l'io e il mondo, le dimensioni della mente. Dall'ambito della descrizione e del racconto si passa a quello della meditazione."

An ontological symmetry (both within the literary universe of Calvino and that of *Palomar*) is prescribed and preserved in the text through a deliberate unity of approach which divides the tales in three sections or books: 1. Le vacanze di Palomar; 2. Palomar in città; 3. I silenzi di Palomar. Each section further divides its tales into three topical groupings. For example, book 2., *Palomar in città*, contains the sub-groups: 2.1 Palomar sul terrazzo; 2.2 Palomar fa la spesa; 2.3 Palomar allo zoo, where the first number identifies the subsection within a major book or category: 1., 2., or 3., and the second locates the subsection's sequential order within the larger book. Each tale is similarly coded: "Il gorilla albino," numbered 2.3.2., is in the second book (2.), third subsection (.3), and is the second story (.2) of this subsection. The gamut, however, is much more ample as the author introduces a continuous series of thematic connotations by further overcoding the numbers within intertextual frames (generic rules). Each number thus also frames the book/sub-section/tale within a defined, though flexible, semantic field. These topical frames represent sememic categories of: 1. Description; 2. Fabulation; and 3. Meditation. "Lettura di un'onda," for example, numbered 1.1.1., is in the first book (1.), first section (.1), and is the first story (.1). The overcoded number 1, however, also identifies it as a purely descriptive mosaic concerned primarily, in this instance, with a visual experience. The existence of this sub-coded transformation

process working at different levels of signification, allows us to read "Un chilo e mezzo di grasso d'oca," numbered 2.2.1., as the first tale of the second subsection of the second book, while at the same time interpreting a strategy which generates a *fabula* (2) that transforms a visual, temporal, inanimate object ("il grasso d'oca") into a discursive structure (1). The final tale, "Come imparare a essere morto," numbered 3.3.3., elevates this correlative model and language to its most transparent stage of logical abstraction. Once the trajectory of these tales has been ascertained, it becomes evident that we are witness to a movement from the particular to the general, from the concrete to the abstract. The purpose of this reading strategy is decidedly exemplary if not conspicuously illustrative. The reader is moving step by step through a hierarchical scheme of displacement. A "shallower" level of descriptive structure (1.) is expanded to include narrative situations (2.) which eventually render themselves redundantly isotopic but reconstitute themselves as metaphysical concepts (3.). The contiguity which supports this metonymic transference relies upon a semantic shift from the empirical (the precise, but elementary description of objects based on an oppositional code) to the unworldly, unifying character of constant signification (philosophy). As such *Palomar* represents an obsessive attempt to organize one's universe using the medium of literary strategies, while at the same time posits an effort to go beyond language and signification as the shaper of one's world.

Calvino is a master of obsession. A perfidious idea leads to megalomaniac investigation and conjecture tempered by the foreboding knowledge of non-existence and superfluity. Each tale in *Palomar* is a divestiture, a reduction of the act of writing to the kernel idea and words around which tales may be written. Yet far from pretending closure, the text imposes openness, momentaneity, and differentiation. Calvino's prose has always been by definition structurally formalistic. The pleasure in reading Calvino is derived from disambiguating the deception of his subversive strategies. For these reasons these tales do not endear their reader in a traditional sense, nor do they allow replication in the textual strategy. Rather, they alienate and disturb. Tranquillity is impossible. As a literary technician, then, Calvino is a master of that strategic compliance necessary between reader and writer in order to produce that same discomfort which originally motivated the tales.

Towards this end the language of *Palomar* is stark and precise; an apology of refractive intellectualism. The world is constructed

of words and decipherable signs whose conciseness belies their Saussurian conventionality yet which seem to fit together so snugly, so rationally, that one marvels at the complacent mastery with which Calvino strings together his free floating thoughts. This showcase of verbal prowess and precision in description, however, tends to leave the reader cold. In a passage which rigorously manifests the author's attempt at logocentric effacement we read:

Questo negozio è un dizionario; la lingua è il sistema dei formaggi nel suo insieme: una lingua la cui morfologia registra declinazioni e coniugazioni in innumerevoli varianti e il cui lessico presenta una ricchezza inesauribile di sinonimi, usi idiomatici, connotazioni e sfumature di significato, come tutte le lingue nutrite dall'apporto di cento dialetti. È una lingua fatta di cose; la nomenclatura ne è solo un aspetto esteriore, strumentale; ma per il signor Palomar impararsi un po' di nomenclatura resta sempre la prima misura da prendere se vuole fermare un momento le cose che scorrono davanti ai suoi occhi." (pp. 75-76)

The language, in this passage, acts as an accessory medium which permits temporary ingress to the reality which subtends it, while at the same time threatens, through its preciseness to subvert the multiformity of the system it deciphers. As a rule-governed activity, the range of this system of discourse is small and never moves towards completion, instead it focuses on in-completeness, and is restricted to the service of didacticism. The major fault of the text is precisely this dependence upon didactic method. It is this "will-to-methodology" that portends its sterility. What is lacking in the language of this text is the emotion of the trilogy, the melancholy of Marcovaldo and the ribald humor of Qfwfq. Though intellectually compelling as *Le città invisibili*, the words purposefully tend towards self consumption mired as they are in their own signification, signifiers of meaninglessness. In this sense Palomar is heir to Calvino's existential-phenomenological individualism and descriptive analysis of the Fifties ("Una pietra, una figura, un segno, una parola che ci arrivano isolati dal loro contesto sono solo quella pietra, quella figura, quel segno o parola: possiamo tentare di definirli, di descriverli in quanto tali, e basta"; *Palomar*, "Serpenti e Teschi," p. 99), while at the same time caught up in a post-structuralist world of reductive, self-referential language and logic ("una rete d'analogie," p. 100), imbued with pessimism:

Forse perché il mondo intorno a lui si muove in modo disarmonico ed egli spera sempre di scoprirvi un disegno, una costante. Forse perché lui



stesso sente di procedere spinto da moti della mente non coordinati, che sembrano non aver niente a che fare l'uno con l'altro e che è sempre più difficile far quadrare in un qualsiasi modello d'armonia interiore. ("La corsa delle giraffe," p. 81).

By focusing on particulars, Calvino-Palomar is discounting plenitude. Compensation for this lack is attempted through "supplemental" ratiocination. Yet though wishing to complete a universe already ideally and metaphysically complete in itself, his speculations are presented as exterior, if not foreign to the nature of the universe itself. Herein lies the paradox. Though Calvino-Palomar wishes, indeed strives, to rationally order the universe ("a tenerne presenti tutti gli aspetti insieme . . . estendere questa conoscenza all'intero universo," "Palomar sulla spiaggia," p. 10), in the end he may only defer his own presence within the cosmos by postulating his own absence. Reasoning and speculation may now be seen as a substitute for the protagonist's ultimate object of desire, the ultimate Other, which is the void. His discomfiting conclusions (if they may be called such) provide the illusion, the subaltern instance of his own presence in a reductive universe. They provide no relief, however, no haven of respite, and are mere supplements to a growing ledger of enigmatic addenda. The world, it seems, is a simulacrum (an ideal possibility) of ontological security, a mere copy of something unintelligible, or which has never been said.<sup>3</sup> Calvino, by manifesting the introspective, ratiocinative nature of Palomar under the guise of street philosopher, is not revealing anything new. He is, interestingly enough, though, naming for the first time the neurosis which afflicts his characters and has been the hallmark, we feel, of his literary enterprise.

Calvino's narrators have been termed Voltairian storytellers; ironic, solitary spectators; cynical, idiosyncratic and amusing observers. His narrative has been qualified as neorealist, fantastic, surrealist, baroque, and kafkesque. Yet where once Marcovaldo represented the "Buon Selvaggio" seeking unity with Nature, the sense of separateness and estrangement which his escapades effuse render tragic the extreme subjectivity of the figure. And though Qfwfq's peripatetic meanderings through the cosmos may strike the reader at first as fantastic, comic fiction, upon closer reading one notices the saddened, cynical smile of a character whose logic and loquacity only serve to disguise the pervasive fear of emptiness and solitude. Similar paradoxical constructs may be formulated concerning all of Calvino's characters. In *Palomar*,

however, this attitude is openly vented.

Like the model reader of *Se una notte d'inverno un viaggiatore* Palomar is an obsessed, subjective reader seeking identity ("validity") in the macrocosm (text) before him. The labyrinth of the universe (as the truncated novels of *Se una notte d'inverno un viaggiatore*) is a pretext engendering the desire for discovery; its exploration is the archetype of the discoverer. Palomar's fascination with the physical world emanates from its tacit invitation to exploration (it's *there* in a Hirschian sense therefore it *must* conceal a meaning!). His subjective response, or search for significance, guarantees his evasion from an abhorrent reality ("le spiagge-immondezzaio dei continenti-cimiteri," "La spada del sole," p. 19) and allows him to enter the privileged world of the written word which is quite distinct from the chaos before him.<sup>4</sup> He is endowed with acute philosophical acumen and astute intelligence. Palomar, clearly Calvino's alter ego, is seeking a point of differentiation or point of reference from which to postulate further pluri-probable states of being. His calculations to this end of creating and preserving the self though precise, patient, and, we venture, infallible, are somewhat redundant, if not self-referentially inconclusive. Triggered as they are by phenomenological stimuli, these observations present themselves as spontaneous, indeed transparent representations of thought. Palomar's attempts to discern a constant, unaffected meaning present in the regularly evolving models of the universe before him auger the felicity conditions necessary to grasp that unifying content of the whole known as *truth*. The elucidation of truth, however, implies evanescence. Palomar's attempts to "hold on" to the fleeting waves of the sea, to the all encompassing vision of a sunbather's breast, to the penetrating significance of a blackbird's silence, necessarily undo themselves at the moment he creates the impression of having achieved the ineffable sublime. But of course: his new model involves an illusion. Fundamental to the interpretive strategy of *Palomar*, then, is the metaphor of the unlimited, textual labyrinth.

A controlling image and constant in all of Calvino's writings, the labyrinth has evolved from surmountable obstacle to inconsequential, if not illusory, state of being.<sup>5</sup> Palomar's entire existence is a reader's labyrinth of pluriprobable and multifaceted possible worlds which he carries within himself as a constant, though counterfactual, state of being. It is the privileging of this subjectivist, perverse, and idiosyncratic reading of the universal labyrinth that renders him disconsolate and self-consciously defensive. This pattern of determined indeterminacy that he sustains also limits

his interpretive integrity. By placing himself (speaking subject) at the forefront of the linguistic experience (a reversal of structuralism which discounts the subject yet privileges his phonocentrism), his observations appear as pre-conceived models (a poetics?). This ideology is not only overtly limited, but indeed fractious. The disassembled world is never reconstituted. Access through these stories, then, to a clear and tenable understanding of their subject matter is difficult if not impossible. Palomar's acts of attempted unlimited semiosis seek classical, intrinsic values (truth), in a system of ever changing semiotic frames. At the same time his specific acts of representation foreground differentiation and a componential deconstruction of these values. The work, then, is a para-literary, para-philosophical attempt to spin tales without privileging events and posit an ideal normative concept of the world, while defrocking and subverting traditional semiological structuralism. The material of this reality is fiction; that labyrinthine network of limitless interrelations whose constructs expand towards a totality which is near to the infinite while necessarily stopping short of it. As reader of these fictions, Palomar identifies with their realities in order to become a part of them, in order to understand and derive pleasure from the union. No boundaries divide him from his experience. No separateness exists between himself and the void. Palomar's death at book's end may be viewed as a type of transcendental fusion. He has emptied himself of those constituent attributes which structure being and has totally effaced himself in a symbiotic union with the universe. This undifferentiated matrix of self and object, of text and reader, of universe and observer, embodies the nexus of the reader's abstractive, creative process and constitutes an attempt to perceive the emptiness/fullness behind the phenomenological world of the verbal labyrinth. This vantage would seem to contradict radically the process (or at least attempted process) of logicity governing the ratiocination of Palomar. Yet rationality has been defeated by modernism; and plurality has subverted positivism. Though Calvino may indeed postulate an existence beyond the labyrinth, it nevertheless remains a *locus amoenus* for his imagination.

Palomar, then, is not a deification of human consciousness unsuccessfully attempting to save itself from annihilation. He is instead the harbinger of some ultimate cosmic consciousness, an unqualified prophecy of man's destruction in an epoch when Reason and History have been buffeted into submission by the absurdity of current events. He is most importantly, however, also

the logical, and we feel, legitimate outcome of a trajectory which began in the Partisan woods of Pin. Since the grammar of the individual's choice in Calvino has always been personal, the interpretation of the world is ultimately self-referential. This attitude explains the extreme solitude inherent in all of Calvino's works. Since characters are incapable of establishing an un-mediated rapport with others, they are doomed to live their own lonely, redundant, and self-serving miopic strategies. It stands to reason that this existence is a precarious one since interaction with reality has been pre-empted by a defensive screen of objective neutrality and detachment from the world in order to better discern its characteristics. This attitude naturally engenders an effacement of the Other since the protagonists rely solely upon their own observations and are attempting to return, ideally, to a prelinguistic stage of psychological development (or "stade du miroir"), whereupon they encounter the world devoid of, yet ostensibly shackled to, a linguistic determinism. Once again Calvino has effaced the Other in *Palomar*. The tales are without plots or real interlocutors. The protagonist too is completely effaced since the message of *Palomar* is indissolubly linked to his own status as non-communicative, but ratiocinative entity. This is perhaps both the beauty and tragedy of characters such as the Viscount, the Baron, Amerigo Ormea, Qfwfq, Marco Polo, Palomar, indeed of Calvino the solitary author. All have chosen to reside in private microcosms of unmediated knowledge and experience which comprise — while at the same time distance — the universe they abhor and love.<sup>6</sup>

This distance/proximity is implicit in the metaphor of the name Calvino has appropriately ascribed to his character. Palomar calls to mind the famous telescope located on Mount Palomar in Southern California. It too scrutinizes the heavens and casts a roving, but fixed eye upon eternally itinerant celestial bodies. Limited by its optic focal length (in a sense "miopic" like Palomar) to a defined perspective and range of view, its field of vision produces meaning relevant only to a circumscribed spatial field — therefore predetermined — and evokes a concept of center; i.e. a scientific political theological structural feature that stabilizes the panoply of differentiated elements in the system. Palomar, too, as *homo significans*, is a wandering eyeball endowed with an extraordinary capacity to process information into a rigorously precise, exacting, and demystifying space and categories of specificity. Yet his grammar for the world does not function. As scrutinizer of the cosmos he may only know the reality of his delimited frontier. In a god-

less universe no contact may be made with an all encompassing author; knowledge is impossible. Reading, then, is not a liberating gesture just as ratiocination only augers entrapment and literature may only suspend precarious, temporary bridges which await destruction. Every end is implicit in each beginning; Palomar's closure-avoiding models involve an illusion; the creation of an immediate presence (his own or otherwise) necessarily implies the axiological paradigm of an absence. By deriding its own inherent inconsistencies, Palomar tragically exposes the folly of attempting to escape the parameters of his own epistemological system.

In the final meditation of the work, "Come imparare a essere morto," Palomar learns that he may indeed only play at reassembling a fragmentary experience, or he may continue disassembling broader syntactic unities with the fascinating consequence, however, of self-destruction. This as an aporetic moment; he is at opposite extremes of a scale which spans the void. Speculating upon the finality/continuity of death in a deductive process which recalls Zeno's argument of the arrow, Palomar concludes that any present instant is not static or given ("ogni istante, a descriverlo, si dilata tanto che non se ne vede più la fine," p. 128), but rather is a product of the relationship between present and future instants, between present and future thoughts. Things (himself, the universe . . .) must, therefore, at each instant be intrinsically different from what they would be if they were not changing. Becoming, in this sense, is a constant experience of dying. Only the dead may find illuminating solace in their natural state of irresponsibility and sublime detachment. His adventure must now draw to a Foucaultian close, as indeed it does since the only real nonsensical yet irreducible meaning is absence. Yet his death is not the defeat of reason, just as defeat in a chess match is a predestined, though not ignoble, consequence of the game.<sup>7</sup> It is instead the unfortunate deification of the mortal, preemptory quest for wholeness, of man's dream of full presence. Calvino, Twentieth Century master of the "conte philosophique" is now pure "philosophe." And indeed, though what we may be sure of is very little (if anything at all), like Palomar, we must endure to the very end.

*University of Ottawa*

#### NOTES

1 See especially "Il midollo del leone" (1955), "Il mare dell'oggettività" (1959),

- "La sfida al labirinto" (1962), "Un'amara serenità" (1963), all of which are collected in *Una pietra sopra* (Torino: Einaudi, 1980). Calvino's cerebralism is a natural corollary to Pirandello's existential considerations on man's often sterile, always incongruous nature, and ultimate submission to the social labyrinth.
- 2 Calvino's narrative ideology is a delicate balance between the axiological paradigm of reason/imagination which provides a two-fold flow to his discourse. The "corsi e ricorsi" (in a Vichian sense) of this model guarantees the perpetuity of his literary universe. Where reason dominates, man's ability to particularize and pulverize leads to revolutionary destruction; imagination, on the other hand, allows man to begin a new positive mythos. The parameters of Calvino's optimism and pessimism are thus totally dependent upon authorial intent and focus, i.e. the privileging of one mode over another.
  - 3 Palomar's observations are a chain of spontaneous substitutions, compensatory supplements for a natural chaos which attempt to perversely rationalize a disconcerting, inherent lack of order in Nature. His metaphysical structures, however, and eventual, predestined conclusion, call to mind the apocalyptic speculations of Guglielmo da Baskerville of Umberto Eco's *Il nome della rosa*, (Milano: Bompiani, 1980): "Dove sta tutta la mia saggezza? Mi sono comportato da ostinato, inseguendo una parvenza di ordine, quando dovevo sapere bene che non vi è un ordine nell'universo." See p. 495.
  - 4 This is "a world built by horizontal lines where words follow each other one at a time, and every paragraph occupies its orderly place, a world perhaps very rich, ever more rich than the unwritten one. . . ." See Italo Calvino, "The Written and the Unwritten Word," *The New York Review*, 38-39 (12 May 1983), 38. The discontinuous interspace between these mutually exclusive worlds of the definitive, though illusory, written text and evolving, multiform reality is as permeable as it is prohibitive. For Palomar in "La contemplazione delle stelle," p. 44, "I frequenti confronti tra il cielo (external world) e la mappa (internal world of the page) lo obbligano ad accendere e spegnere la lampadina, e in questi passaggi dalla luce al buio egli resta quasi accecato e deve riaggiustare la sua vista ogni volta." For Calvino, the rite of passage is most traumatic: "When I move from the written world to the other, the one we currently call *the world*, based on three dimensions, five senses, peopled by four billions of our fellows, this means, for me, repeating every time the event of my birth, passing again through its trauma, to shape an intelligible reality from a lot of confused sensations, to choose again a strategy for facing the unexpected without being destroyed by it." *The New York Review*, cit., 38.
  - 5 "Quel che la letteratura può fare è definire l'atteggiamento migliore per trovare la via d'uscita, anche se questa via d'uscita non sarà altro che il passaggio da un labirinto all'altro." See "La sfida al labirinto" in *Una pietra sopra*, p. 96. A more somber, less optimistic Calvino will later comment: "Nei confronti offertici dalla vita politica, economica, sociologica il vecchio labirinto ci appare come un modello di una razionalità perduta." See "Come Snoopy anch'io mi sono perso," *Tuttolibri* (13 June 1981), 1.
  - 6 Again we are reminded of Pirandello's "sentimento del contrario" and the atypical, almost abstract dimensions within which his megalomaniac characters perform, helplessly reside, obsessively meditate and acquiesce in silence (we are thinking especially of Enrico IV, Mattia Pascal, Vitangelo Moscarda, Serafino Gubbio). Both authors share an uneasy, vicarious existence through their characters, both share a definite affinity for transcendent relativism (though Calvino is prone to scepticism), both express the need for critical self-reflection and affirmation. "Io sto qui," a wry Calvino states in an interview granted to Costanzo Costantini, "io sto ancora qui, sono sempre io." See "E l'occhio scruta il caos del mondo," *Il messaggero* (31 dicembre, 1983), 3.
  - 7 In the "Nota 1960" to *I nostri antenati* (Torino: Einaudi, 1960), pp. 353-61, Calvino postulates: "una persona si pone volontariamente una difficile regola, e la segue fino alle ultime conseguenze, perché senza di questa non sarebbe se stesso né per sé né per gli altri." See p. 356.

---

# Le "adolescenze difficili" di Italo Calvino\*

Giuliana Sanguinetti Katz

Sia nella sua prima opera *Il sentiero dei nidi di ragno* sia nella trilogia degli *Antenati* Calvino affronta i complessi problemi dell'adolescenza, visti attraverso gli occhi di un ragazzino preadolescente nei primi tre romanzi, e presentati in maniera più impersonale ne *Il cavaliere inesistente*. La vena narrativa di Calvino appare fin dall'inizio ben radicata nelle esigenze psicologiche del piccolo eroe o narratore che vive le vicende o le contempla. Oltre al ben noto Calvino critico della società dei suoi tempi, portatore di un messaggio politico e filosofico, abile creatore di fantasie divertenti, abbiamo anche un Calvino che ci presenta una complessa trama psicologica attraverso situazioni realistiche e fantastiche. Questo lato personale di Calvino, pressoché ignorato dalla critica, ci pone una nuova prospettiva delle sue opere: da questo punto di vista sono le necessità individuali dei suoi personaggi che dettano lo sviluppo degli avvenimenti, cosicché il contesto storico e sociale delle vicende appare ora in funzione dell'individuo e non viceversa.

Calvino nel suo primo romanzo *Il sentiero dei nidi di ragno* sceglie come protagonista un ragazzino, Pin, che durante le vicende della seconda guerra mondiale va in cerca della sua identità e di una figura paterna che gli dia quell'affetto che lui non ha trovato in famiglia. Le lotte tra partigiani e fascisti e nazisti sono viste attraverso gli occhi del bambino e delle sue necessità affettive. Le sorti dell'Italia sono legate al destino di quel bambino abbandonato a se stesso, e l'autore ci fa capire (come Rossellini in *Roma, città aperta*) che soltanto se c'è un riscatto a livello individuale ci può essere una soluzione a livello nazionale.

Calvino indica chiaramente nella prefazione all'edizione del '64 l'elemento autobiografico della vicenda: "La mia storia era quella dell'adolescenza durata troppo a lungo, per il giovane che aveva preso la guerra come un *alibi*, nel senso proprio e in quello traslato. Nel giro di pochi anni, d'improvviso l'*alibi* era diventato un

qui e ora. . . . Carico di volontà e tensione giovanili, m'era negata la spontanea grazia della giovinezza. Il maturare impetuoso dei tempi non aveva fatto che accentuare la mia immaturità. Il protagonista simbolico del mio libro fu dunque un'immagine di regressione: un bambino. Allo sguardo infantile e geloso di Pin, armi e donne ritornavano lontane e incomprensibili . . . "1 e più sopra: "L'inferiorità di Pin come bambino di fronte all'incomprensibile mondo dei grandi corrisponde a quella che nella stessa situazione provavo io, come borghese. E la spregiudicatezza di Pin, per via della tanto vantata sua provenienza dal mondo della malavita, che lo fa sentire complice e quasi superiore verso ogni 'fuori-legge,' corrisponde al modo 'intellettuale' di essere all'altezza della situazione, di non meravigliarsi mai, di difendersi dalle emozioni."2

L'autore esprime dunque i problemi della sua adolescenza inquieta tramite il personaggio di Pin che si trova alle soglie dell'adolescenza e che tali problemi deve ancora risolvere. L'età di Pin consente a Calvino sia di toccare temi penosi mettendosi a una certa distanza da loro, sia di auspicare un possibile lieto fine, attraverso l'intervento di adulti che si prendano cura del bambino abbandonato. Il modo di fare "intellettuale" e superiore con cui Calvino si distacca dai suoi problemi e si difende dalle sue emozioni trova riscontro nell'atteggiamento da "duro" adottato dal bambino nell'ambiente criminale in cui vive e nell'aggressione verbale con cui nega il suo bisogno di affetto.

Dopo aver perso la madre ancora piccolo ed essere stato abbandonato dal padre marinaio, Pin è rimasto affidato alla sorella maggiore che fa la prostituta. Il bambino non soltanto ha sentito la mancanza di cure e di affetto materno fin da piccolo, ma è oggetto di continue umiliazioni e stimoli sessuali a causa del mestiere della sorella. L'attività della sorella è il marchio dell'infamia per lui nel quartiere in cui vive, dove ognuno gli rinfaccia appunto questa attività. Per di più, spesso, di sera, lui ha occasione di vedere e sentire attraverso il tramezzo che lo separa dalla stanza della sorella gli incontri di lei coi clienti. L'unica ancora di salvezza per Pin è il ricordo confuso dei pochi momenti felici passati coi genitori nell'infanzia.

Pin si rifa delle privazioni subite rubando frutta dai mercati, dividendone vino e sigarette con un gruppo di malviventi che si riuniscono regolarmente all'osteria del quartiere, maledicendo i vicini e calunniandoli, e cantando canzoni oscene. La sua rabbia per le privazioni subite e il suo bisogno di affetto lo legano agli uomini dell'osteria, anch'essi venuti da vite difficili e contrastate. Ma anche in questo gruppo il rapporto di Pin con gli adulti è violento



e aggressivo: lui li insulta e li calunnia finché loro non si stancano e gli danno degli scapaccioni.

Pin cerca nei suoi rapporti con gli adulti una soddisfazione ai suoi bisogni istintivi a livello orale e anale. Le sigarette e il vino offertigli dai compagni di osteria, rappresentano un surrogato di quel nutrimento affettivo che gli è mancato nei primi anni di vita.<sup>3</sup> Le busse ricevute dagli adulti sono un surrogato di quelle cure che il bambino di solito riceve dalla mamma durante il periodo anale, quando impara a controllare le sue funzioni corporali e i suoi movimenti e in genere il suo comportamento in società.<sup>4</sup> Pin, che dalla sorella ha ottenuto o indifferenza o busse, preferisce queste ultime che, per lo meno, dimostrano un segno di interessamento per il bambino. Con la sua aggressività orale Pin non soltanto sfoga la sua rabbia, ma ottiene da loro anche l'attenzione desiderata, senza dover ammettere la sua debolezza e il suo bisogno di affetto (come ho già detto prima).

La situazione cambia improvvisamente quando un giorno un partigiano appare tra i compagni dell'osteria e li persuade momentaneamente a compiere imprese eroiche contro il nemico comune e a riscattarsi in questo modo dall'infame vita del quartiere. Gli uomini dell'osteria, a questo punto, per farsi stimare dai partigiani, chiedono a Pin di fare quello che loro stessi non hanno il coraggio di fare: cioè di rubare la pistola del marinaio tedesco, cliente della sorella. Il ragazzino, col cuore in gola, spia il tedesco mentre fa l'amore con la sorella e, mentre lui è occupato con lei, gli ruba la pistola e il cinturone.

Visto il modo in cui Pin deve procurarsi la pistola e il significato di tale pistola per lui, è chiaro che l'arma in questo caso ha significato fallico e che l'atto di rubare l'arma al marinaio tedesco rappresenta la rivalità edipica del bambino verso la figura del padre e il desiderio di castrarlo per tenersi la madre tutta per sé.<sup>5</sup> Quando Pin ha l'arma in mano si sente uomo: "Una pistola vera. Una pistola vera. Pin cerca di eccitarsi col pensiero. Uno che ha una pistola vera può tutto, è come un uomo grande. Può far fare tutto quello che vuole alle donne e agli uomini minacciando d'ucciderli."<sup>6</sup> Il furto della pistola rappresenta un passaggio dal livello orale e anale al livello fallico, una prova di virilità richiesta al bambino dal gruppo di ex-ladri diventati ora partigiani.

Ma questa iniziazione fallica non ha luogo, perché gli adulti non danno a Pin il riconoscimento del coraggio che ha mostrato e l'ammirazione e l'affetto che vuole da loro in premio. In altre parole Pin, per superare il suo complesso di Edipo, ha bisogno di una figura paterna con cui stabilire dei rapporti di affetto che gli

permettano di identificarsi con lui e di rivolgere la sua aggressione verso scopi positivi.<sup>7</sup> Quando Pin si presenta trionfante con la pistola agli uomini dell'osteria, si accorge che hanno troppa paura per unirsi ai partigiani sulle colline, e che vogliono ristabilire con Pin lo stesso rapporto canagliesco di prima (gli chiedono di cantare una delle sue solite canzonacce). Mortificato e solo il bambino si allontana dall'osteria dopo aver maledetto i suoi ex-compagni e si rifugia in un posto magico lungo i fossati, in campagna, il posto che lui solo conosce, dove i ragni fanno i nidi. Egli trova qui, a contatto con la natura, quel conforto che non ha avuto in famiglia e può esprimere liberamente i suoi sentimenti. In questo luogo magico Pin è il re della realtà che lo circonda: i ragni, nelle loro minuscole casette, rappresentano per Pin sia un surrogato della sicurezza familiare che lui non ha mai provato, sia un mezzo per sfogare tutta la rabbia che il ragazzo prova contro gli uomini. Immaginando i ragni come uomini e donne che si accoppiano (cioè come altrettante repliche di sua sorella e dei suoi clienti) lui spara un colpo contro uno di questi nidi e, facendo questo, si espone al rischio di essere scoperto e catturato dai tedeschi.

Il furto della pistola acquista un duplice significato: da un lato Pin esprime la sua rivalità con gli amanti della sorella (figure paterne) e il desiderio di privarli della loro forza e virilità, rappresentata simbolicamente dall'arma del marinaio tedesco, e perciò egli stesso si espone all'inevitabile punizione da parte dei nazisti (il padre offeso) e alla perdita del legame con la sorella-madre. Pin infatti verrà catturato dai nazisti, brutalmente picchiato e chiuso in prigione. Dall'altro lato Pin, attaccando coraggiosamente i nazisti (cioè il padre cattivo) per toglier loro il potere e darlo invece ai partigiani (il padre buono), trova modo di sfogare la sua rabbia in modo positivo e si apre la via verso un gruppo di persone che forse lo accetteranno in nome di ideali comuni. Pin, infatti, evaderà dalla prigione grazie a un partigiano spericolato e verrà condotto da un altro partigiano a raggiungere i gruppi che combattono imboscati sulle colline.

Ma anche qui Pin non trova l'affetto e la protezione di cui ha bisogno e non può quindi superare il suo complesso di Edipo. I partigiani tra cui si trova, quelli del distaccamento del Dritto, sono dei diseredati come lui che, afflitti dai loro problemi, non possono dargli né comprensione né affetto e neppure solidarietà. Il cuoco, Mancino, che Pin aiuta a preparare il rancio, è un ometto calvo e piccolo, che sfoga la sua aggressione citando Trotsky, ma che non sa farsi rispettare né dai compagni né dalla moglie Giglia che lo tradisce. L'unica creatura per cui il cuoco senta vero affetto è il

suo falchetto Babeuf, la mascotte del reggimento, che rotea i suoi sguardi di cattiveria impotente e becca chi si avvicina, legato a una catenella, con le ali tarpate. Come Babeuf, anche il cuoco è impotente e si limita ad esprimere la sua rabbia con la voce e non con i fatti.

Il capo del distaccamento, il Dritto, pur avendo capacità di comandare, manca di fiducia in se stesso, soffre di depressioni, durante le quali si dà malato e, per timore di veder negata la sua autorità, finisce per non obbedire ai superiori e per fare di testa sua. L'unico che offra a Pin un appoggio e che si occupi sia pur brevemente di lui è il Cugino, un omone buono come il pane, che trova Pin solo e sperduto nella notte, gli dà da mangiare e lo aiuta a raggiungere il gruppo dei partigiani. Purtroppo però anche il Cugino è un'anima in pena, che soffre per mancanza di affetto, e gira sempre da solo in imprese solitarie. Il Cugino non è mai riuscito a superare la sua delusione a causa delle donne e la sua dipendenza da loro. Secondo lui "al principio di tutte le storie che finiscono male c'è una donna . . . la guerra è tutta colpa della donna."<sup>8</sup> La moglie lo ha tradito e, per levarselo dai piedi, l'ha denunciato ai tedeschi, e una sua amante ha causato la morte di tre suoi compagni.

Pin nel gruppo dei partigiani, alla fine, rivive le sue esperienze con la sorella. Vede la moglie del cuoco tradire il marito con il Dritto, che per lei viene meno al suo dovere e si gioca la vita. La donna, che è l'opposto di quel che significa il suo nome (si chiama Giglia), è dunque ancora una volta fonte di distruzione con la sua pericolosa sessualità e con la sua finta aria materna. Il Dritto, che per rimanere con lei non è andato a combattere col suo distaccamento, verrà fucilato, e il marito tradito verrà dileggiato da tutti i suoi compagni. Il povero falchetto Babeuf, ucciso prima della battaglia come uccello del malaugurio, diviene simbolo della vergogna del cuoco, della morte del Dritto e anche della solitudine e tristezza di Pin che, come Babeuf, avrebbe voluto volare in terre libere e felici. Come nel gruppo dell'osteria, anche qui Pin si sfoga a maledire il marito tradito, la moglie infedele e il capitano traditore. Dopo questo sfogo di rabbia Pin si trova di nuovo solo.

Il finale della storia è di tipo fiabesco. Pin ritorna dalla sorella diventata spia dei nazisti, le strappa la pistola che dopo un lungo giro era finita nelle sue mani, e ritorna al posto dei nidi di ragno. Qui lui si ritrova come nella notte in cui ha rubato la pistola: l'arma è per il bambino una bacchetta magica e, come evocato dal suo desiderio di un padre affettuoso, gli appare improvvisamente vicino il Cugino. Questi, che soffre anche lui di privazione di af-

fetto e che ha perso la madre quando era adolescente, riconosce in Pin una parte di se stesso e prende il bambino sotto la sua protezione. Tenendosi per mano il bambino e l'uomo si incamminano nella notte in mezzo alle lucciole, legati da affetto reciproco e dalla coscienza delle comuni sventure. Manca tuttavia una soluzione all'ambivalenza che Pin e il Cugino provano per le donne. Entrambi si difendono dai loro sentimenti eccessivi di amore e odio verso la figura materna separando la corrente sensuale da quella affettuosa, cioè dividendo l'immagine della donna buona e pura, la madre perduta molto tempo prima, da quella della donna sensuale e corrotta, la prostituta. Le donne sono come le lucciole: belle da lontano, ma schifose da vicino.

Questa divisione tra donne buone e pure e donne cattive e sensuali è un fenomeno psicologico molto comune sia nell'individuo sia nella società, come spiega Freud nel suo saggio "Sulla tendenza universale alla devalorizzazione della vita amorosa." In questo saggio Freud esamina la situazione del ragazzo che rimane totalmente fissato su inconscie fantasie incestuose e che si difende dalla colpa causata da tali fantasie devalorizzando l'oggetto sessuale e "riservando così la sopravvalutazione che normalmente gli si rivolge, all'oggetto incestuoso e ai suoi rappresentanti."<sup>9</sup> La figura materna, in quanto oggetto di desiderio sensuale, viene degradata a prostituta e su di lei vengono proiettate fantasie aggressive orali e anali; in quanto oggetto di affetto puro, privo di sensualità, viene idealizzata e considerata creatura angelica e generosissima. In questo caso il complesso di Edipo non è quindi superato. Freud osserva infatti che "in queste persone l'intera sfera dell'amore resta divisa nelle due direzioni rappresentate nell'arte dall'amore sacro e dall'amore profano (o animale). Quando amano, non desiderano, e quando desiderano, non possono amare."<sup>10</sup>

Alla fine della vicenda Pin e il Cugino non sono dunque pronti ad affrontare la vita in maniera sana ed equilibrata. Di positivo c'è il legame tra il bambino e l'uomo, disposti ad aiutarsi nella sventura, e pieni di speranza in un futuro migliore, in una società libera dall'oppressione tedesca e nazista. La vicenda si conclude dunque con un atto di fede nel futuro dell'Italia.

Nella trilogia de *I nostri antenati* i temi affrontati ne *Il sentiero dei nidi di ragno* ritornano, ma trattati in maniera più distaccata e fantastica. Ancora una volta i problemi della società sono legati al destino dell'individuo. Ne *Il visconte dimezzato* e ne *Il barone rampante* il narratore della storia è un bambino di otto anni, orfano o poco curato dai genitori come Pin, che osserva lo scatenarsi di

forze più grandi di lui, che non può controllare. Diversamente da Pin, però, il bambino in questi due romanzi è più o meno emotivamente distaccato dal personaggio principale della vicenda, pur essendo ad esso legato da vincoli di parentela. Ne *Il cavaliere inesistente* il bambino scompare totalmente e la vicenda, staccata dall'ambito familiare, diviene ancora più fantastica e impersonale. È come se Calvino, dopo aver toccato temi così violenti e penosi nel primo romanzo, volesse ora distanziarsi dalla materia trattata, separando e quindi proteggendo il bambino narratore dai conflitti esposti nei romanzi, e da ultimo addirittura lasciandolo fuori campo e occupandosi dei problemi dell'adolescenza in maniera impersonale e intellettuale.

Ne *Il visconte dimezzato* ritorna il tema dell'eccessiva ambivalenza del bambino verso i genitori, che porta ad un isolamento dei sentimenti positivi dai sentimenti negativi. L'atteggiamento di Pin che divide le donne in creature buone e pure e creature sensuali e corrotte trova riscontro nelle vicende di Medardo di Terralba, diviso in due da una palla di cannone turca. La personalità del visconte viene separata in due parti: un tiranno ferocissimo che gode nel mutilare e straziare il mondo intorno a sé e ridurlo a sua immagine e somiglianza, e un essere buono e caritatevole, ma anche debole e inefficace, che tenta invano di rimediare alle malefatte della parte cattiva e in genere ai dolori della gente.

La mutilazione del visconte, pur nella sua sommaria descrizione, pare riferirsi alla scoperta del sesso da parte del bambino e al seguente timore di castrazione, piuttosto che a un casuale episodio di guerra. La visione dei "corpi d'uomo e donna, nudi, sfigurati dai bubboni e . . . pennuti"<sup>11</sup> seguita da immagini di mutilazioni di uomini e di animali, e dalla descrizione delle prostitute belle, ma sozze e impestate, nido di scorpioni e ramarri, è presentata con curiosità turbata e potrebbe riferirsi a una scena primaria. Avremmo qui una rappresentazione del bambino che vede, o immagina di vedere, i genitori che fanno l'amore e percepisce l'atto sessuale in forma di aggressione orale e anale (i corpi morti, sfigurati dalla peste e divorati da uccelli), cioè proietta sui genitori l'aggressione dei suoi primi anni di età.<sup>12</sup> Tale aggressione è particolarmente evidente nell'immagine delle prostitute, nido di ogni sporcizia e divoratrici di uomini, che accolgono con "urla e risatacce"<sup>13</sup> Medardo e il suo scudiero. Questa interpretazione della prima scena in chiave edipica è confermata dal particolare significato che Calvino dà alla malattia nella descrizione dei lebbrosi di Pratofungo. Calvino stesso, nella sua introduzione all'edizione del '60, spiega a questo proposito: "I lebbrosi sono venuti a rappre-

sentare per me l'edonismo, l'irresponsabilità, la felice decadenza, il nesso estetismo-malattia. . . .<sup>14</sup> Allo stesso modo i segni della peste sui corpi morti visti da Medardo, si riferiscono all'avvampare incestuoso della libido prima durante il periodo fallico e poi, con maggior forza, durante l'adolescenza.

La visione della scena primaria è naturalmente accompagnata nel bambino dal desiderio di mettersi al posto del padre e di tenere la madre tutta per sé, ed è seguita dall'inevitabile timore di castrazione. Nel caso de *Il visconte dimezzato* questo timore è costantemente ripetuto nel susseguirsi di scene di mutilazione e di morte che culminano con la divisione in due di Medardo di Terralba. Il comportamento in guerra del visconte che prima uccide un turco appiedato, poi perde quasi contemporaneamente cavallo e scudiero a opera dei nemici e infine si mette davanti a un cannone turco e salta in aria, rappresenta gli stadi successivi del complesso di Edipo positivo e negativo. Prima il bambino nella sua immaginazione si pone a rivale del padre, lo attacca e cerca di castrarlo per ottenere la madre (complesso di Edipo positivo); poi, preso da timore di castrazione, rinuncia ai suoi intenti originari e, se si sviluppa normalmente, si identifica col padre sublimando i suoi istinti aggressivi e dirigendo la corrente sensuale verso persone al di fuori della famiglia. Tuttavia se il bambino a causa di eccessiva ambivalenza verso i genitori non riesce a sublimare i suoi istinti e a rivolgerli altrove, allora per difendersi dall'inevitabile timore di castrazione egli prende una posizione femminile e passiva nei riguardi del padre e diviene rivale della madre (complesso di Edipo negativo).<sup>15</sup> Questa posizione passiva comporta naturalmente la castrazione e quindi, per evitare questo pericolo, il bambino tende di nuovo verso la posizione originaria, rimanendo così in una situazione oscillante tra un atteggiamento più aggressivo e maschile e un atteggiamento più passivo e femminile.

Nel caso del visconte il suo atteggiamento aggressivo verso il nemico a lui così familiare e che gli ricorda i contadini della sua terra (la figura paterna) lo porta alla perdita del cavallo e dello scudiero (simboli di castrazione), e perciò egli adotta un atteggiamento passivo davanti al cannone turco (simbolo del fallo paterno) e si lascia smembrare da questo. La vita istintiva del visconte, che non può trovare sfogo a livello fallico, regredisce a uno stadio più primitivo di sviluppo, a livello orale e soprattutto a livello anale. I desideri edipici diventano desideri sadici (il visconte cattivo) che si alternano con formazioni reattive in cui tali desideri sono trasformati nel loro contrario. Cioè l'aggressione e il desiderio di far male alle persone, si trasformano in sottomis-

sione, altruismo, spirito di sacrificio ecc. che, però, a ogni momento minacciano di rivelare la loro vera origine.<sup>16</sup>

I sentimenti incestuosi presenti a livello anale nel visconte cattivo si vedono nel modo in cui tratta il vecchio padre infermo e la materna balia Sebastiana. Per prima cosa al suo ritorno il visconte mutila l'averla del padre (simbolo di castrazione) e così facendo causa la morte del vecchio. In un secondo tempo egli dà fuoco alla balia e la esilia tra i lebbrosi. Visto che il desiderio di dar fuoco alle cose è connesso col piacere sensuale di distruggere e che il fuoco può rappresentare l'urgenza delle passioni, l'atto del visconte non rappresenta solo una vendetta nei riguardi della balia ma esprime anche il suo desiderio di possederla.<sup>17</sup> Il significato erotico del fuoco in questo caso è confermato dal successivo esilio della balia tra i lebbrosi. Come abbiamo visto prima i lebbrosi rappresentano la forza distruttrice del piacere sensuale e non a caso le ustioni sul viso della balia, causate dal fuoco del visconte, rassomigliano alla macchie sulla pelle dei lebbrosi. Il fuoco e la lebbra sono dunque l'espressione dei sentimenti incestuosi e aggressivi provati dal visconte verso la figura materna.

È interessante notare come la parte buona del visconte faccia la sua apparizione subito dopo l'episodio di Pratofungo, dove il bambino narratore è costretto dai lebbrosi ad assistere ad una scena orgiastica ed è salvato in ultimo dall'intervento della balia. Abbiamo qui una ripetizione della scena primaria descritta all'inizio del romanzo, in cui il bambino vede i genitori che fanno l'amore con un misto di curiosità e di apprensione. Il sadismo dei lebbrosi che costringono il bambino a seguirli, lo canzonano con le loro rivelazioni sessuali e lo obbligano ad assistere all'orgia e il corrispondente timore del bambino che si sente allo stesso tempo incuriosito e minacciato, ben rendono il misto di attrazione e repulsione del bambino verso la sessualità dei genitori. In questo caso la debolezza del bambino e la sua impotenza di fronte al gruppo dei lebbrosi implicano una situazione passiva e femminile di fronte alla scena primaria, cioè un'identificazione col ruolo della madre e non con quello del padre.

Il comportamento meccanico del visconte cattivo, deliberato a far del male, che si alterna con il comportamento altrettanto meccanico del visconte buono, ricorda certi sintomi ossessivi in cui prima si compie un'azione che esprime simbolicamente i desideri proibiti e poi se ne compie un'altra che è l'opposto della prima. Cioè la soddisfazione degli istinti proibiti deve essere subito espiata con la negazione di tali istinti. Lo scopo dell'espiazione è di mettere in pace la coscienza (super ego) e di permettere il perpe-

tuarsi di questi istinti proibiti.<sup>18</sup> Nel caso del visconte dimezzato si spiegano in questo modo la passività e la mancanza di efficienza del "buono," che finisce per essere complice involontario del "cattivo."

Questa interpretazione del comportamento del visconte in termini di nevrosi ossessiva è confermata dall'atteggiamento degli Ugonotti verso di lui. Gli Ugonotti sono rappresentati come dei nevrotici ossessivi che si difendono dai loro desideri proibiti lavorando senza interruzione e che si circondano di rituali senza senso nel loro continuo timore di peccare.<sup>19</sup> L'aggressione che essi cercano di controllare in questo modo è presente tuttavia nelle urla e nelle espressioni di minaccia del loro capo, il vecchio Ezechiele, e i loro desideri incestuosi sono forse espressi nell'atto stesso di coltivare la madre terra.<sup>20</sup> Gli Ugonotti sono acerrimi nemici del visconte cattivo, lo conoscono da sempre, lo vedono come il loro diavolo tentatore, fanno continui riferimenti alla sua mutilazione e sono sempre in guardia contro di lui. Sono gli unici che il visconte non riesca a toccare; anzi, quando va a trovarli, l'albero sotto cui dorme il visconte finisce colpito dalla folgore (cioè le passioni del visconte, che lo spingono a dar fuoco al vicinato, finiscono rivolte contro di lui).

Il ritorno del visconte ad essere normale, cioè l'integrazione della parte buona con la parte cattiva, avviene in modo poco convincente. Né l'attrazione del visconte per la pastorella Pamela (novella Eva incorrotta in una natura da paradiso terrestre), né le facoltà taumaturgiche del dottor Trelawney paiono sufficienti per giustificare il lieto fine. Poiché il dimezzamento del visconte (l'adulto) è collegato col senso di privazione e di abbandono provato dal bambino narratore (il ricordo di traumi infantili non superati), affinché questo dimezzamento venga superato occorre che il bambino trovi un genitore che lo protegga e con cui possa stabilire un rapporto positivo. L'unica persona forte e materna della vicenda è la balia Sebastiana, che tuttavia è separata dal bambino perché chiusa nel lebbrosario (cioè i sentimenti incestuosi del bambino lo allontanano dalla madre in quanto figura troppo pericolosa e tentatrice). La pastorella Pamela è un'adolescente allegra e irresponsabile, una compagna di giochi per il bambino. Gli uomini della storia sono deboli, passivi, effeminati (Trelawney, Aiolfo, Pietrochiodo), o chiusi nelle loro nevrosi (gli Ugonotti), o sadici e maligni (i lebbrosi). Non c'è dunque da stupirsi se alla fine, malgrado il felice matrimonio del visconte, il bambino si lamenti di sentirsi solo e incompleto e veda con tristezza e invidia sparire il dottor Trelawney sulla nave del capitano



Cook, diretto verso un mondo di avventure, lontano da ogni responsabilità. Benché Calvino ci assicuri che il visconte "ebbe vita felice, molti figli e un giusto governo"<sup>21</sup> il romanzo termina su una nota di malinconia e ci porta direttamente al secondo libro della trilogia, *Il barone rampante*.

In questo romanzo il sadismo del visconte cattivo trova un'eco nell'aggressione orale ed anale della terribile Battista, sorella maggiore del protagonista, e la nevrosi ossessiva degli Ugonotti riappare nel comportamento dei genitori di Cosimo, chiusi nei loro assurdi rituali e nei loro sogni di gloria. Per sottrarsi alla tirannia della vita familiare e asserire la sua indipendenza, il tredicenne Cosimo fugge come il dottor Trelawney, lontano dalle strettoie e dalle responsabilità della vita quotidiana. Tra gli alberi che coprono il ducato di Ombrosa come una cupola, il ragazzo si rifa un paradiso terrestre tra uccelli e frutteti. Il suo modo di vivere gli concede quelle soddisfazioni istintive a livello orale e anale che gli sono negate a casa: egli mangia liberamente la frutta degli alberi, senza dover sottostare al giogo domestico, si veste di pelli di animali invece che di scomodi abiti di gala, e all'inizio non si preoccupa neppure di fare i suoi bisogni in modo regolare e appartato. Insomma egli regredisce alla situazione del bambino che non ha ancora appreso a controllare le sue funzioni anali e uretrali e che non ha ancora dovuto sacrificare quel piacere alle norme del vivere civile.

Anche dal punto di vista affettivo egli ottiene una posizione privilegiata: i genitori che prima non si occupavano di lui se non per sgridarlo, ora lo sorvegliano con ansia affettuosa. In particolare la madre, la Generalessa Konradine, smette di ricamare cannoni e mappe geografiche, passa il tempo a sorvegliare il ragazzo col cannocchiale e interpreta la sua ribellione come desiderio di combattere e di compiere azioni gloriose. Cosimo è il sovrano del suo regno arboreo, quello che può inerpiciarsi più in alto, producendo con i suoi salti e sgambetti dei turbamenti nelle donne che lo guardano, e l'invidia di quelli che non riescono a tenergli dietro. Cosimo esprime la sua ambizione e il suo desiderio di controllare il mondo intorno a sé, quando spiega al padre che gli piace stare sugli alberi perché di lì pisca più lontano.<sup>22</sup> L'ambizione uretrale di Cosimo è evidenziata anche dalla sua abilità nel controllare i corsi d'acqua di Ombrosa, sia per farne fontanelle di acqua da bere, sia per spegnere i fuochi accesi dai banditi Ugasso e Bel Lorè. Anche il nome Cosimo di Piovasco può essere interpretato in questo senso, visto che, nel contesto del romanzo, la pioggia viene definita come l'orina di Dio.<sup>23</sup> Il barone prova inoltre la sua

superiorità sugli altri mediante la sua forza fisica e il suo coraggio. Fin da bambino combatte valorosamente contro un gatto selvaggio, padrone dei boschi di Ombrosa, e più tardi affronta i lupi, uccidendone parecchi in un colpo. Anche con le varie armate di occupazione egli interviene dall'alto della sua roccaforte aerea aggredendo gli austriaci e compiendo azioni eroiche.

Malgrado tutti questi vantaggi la fuga di Cosimo non risolve i suoi problemi sessuali e i suoi rapporti con i genitori. Il suo comportamento rimane sempre una situazione di ribellione, in cui egli deve fare il contrario di quello che ci si aspetta da lui. A un certo punto dice che se tutti vivessero sugli alberi, egli dovrebbe scendere per terra.<sup>24</sup> Cioè egli si sente costretto ad asserire la propria virilità ed indipendenza a livello anale, sfidando le aspettative della famiglia e della popolazione che deve governare, e sfuggendo ad ogni responsabilità privata e pubblica. Il timore di castrazione implicito nella fuga di Cosimo è presente nelle molte avventure in cui il giovane perderebbe la libertà e forse anche la vita se scendesse dagli alberi. Egli, infatti, incontra subito la piccola Eva del paradiso terrestre, la capricciosa e tirannica Violante-Sinforosa, che proclama il suo dominio su Cosimo se solo mette i piedi in terra, e usa la sua bellezza e la sua seduzione per fargli perdere l'equilibrio e sottometterlo. Il rapporto schiavo-padrone, stabilito subito tra i due bambini, si mantiene tra di loro quando sono cresciuti e diventano amanti. L'ambivalenza di Cosimo verso la donna trova una chiara espressione nella sua relazione con Viola, che ora acquista grazia monacale e si mostra totalmente innamorata del giovane, ora lo umilia e lo abbandona per ogni nonnulla.

Cosimo dunque non riesce mai a vincere lo stato di regressione orale e anale in cui si trova all'inizio del racconto e a farsi una famiglia e un suo modo di vivere. Il suo rapporto con Viola è una replica del suo rapporto con la famiglia tirannica a cui vuol sfuggire e a cui rimane sempre legato, lontano eppur vicino. Viola è la donna amazzone, che ha bisogno di asserire sempre la sua superiorità sull'uomo, che soffre di invidia del pene e che castra l'uomo con cui fa l'amore per appropriarsi del suo pene.<sup>25</sup> Quando Cosimo si rifiuta di piegarsi ai suoi capricci, Viola lo abbandona, e il barone ne prova un forte trauma, forse un'eco del trauma subito in seguito allo svezzamento e alla nascita del fratello minore. Egli reagisce prima attaccando la foresta che lo protegge e lo nutre (cioè la madre buona) e infliggendo agli alberi che lo circondano quelle ferite e quelle mutilazioni che Viola gli ha inferto col suo abbandono. Poi regredisce fin nel ventre materno: sta

appeso a un tronco in un sacco imbottito, da cui esce solo con la testa, cade in una specie di letargo e vive di elemosine. Questo è il momento in cui il barone, nella sua debolezza e bisogno di amore, più rassomiglia al piccolo Pin, orfano e sperduto. Il barone riemerge dal suo letargo e riprende padronanza di sé quando un pericolo imminente minaccia il suo paese e richiede il suo intervento. Tuttavia nella vita privata egli non si riprende più dalla delusione provata a causa del suo amore sfortunato, e rimane sempre attaccato all'immagine di Viola. Anche Ursula, la prima ragazza di cui Cosimo si innamora, pur nella sua affettuosa devozione, rappresenta un pericolo per il barone, in quanto la sua famiglia di grandi di Spagna vive secondo quelle regole ferree e soffocanti che Cosimo vuole evitare. Accasarsi con Ursula significherebbe mettere i piedi per terra e diventare schiavo dell'ingranaggio del suo sistema familiare.

Manca ne *Il barone rampante* come ne *Il visconte dimezzato* la presenza di una figura paterna forte e comprensiva, simile al Cugino ne *Il sentiero dei nidi di ragno*, che aiuti Cosimo a uscire dal suo stato di adolescente ribellione e che lo guidi verso un modo di vivere adulto. Tutti gli uomini della vicenda sono deboli e inefficaci, chiusi in piccole ostinate ribellioni o perduti in mondi di fantasia, che li rendono incapaci di comunicare con gli altri e che non li proteggono da morti tragiche e violente. Il barone rampante non risolve dunque la sua ambivalenza verso le figure dei genitori, e rimane sempre in una posizione sospesa in bilico tra la parte attiva e quella passiva, riproducendo, senza gli eccessi sadici del visconte, quel dimezzamento che abbiamo già visto nel romanzo precedente.

Ne *Il cavaliere inesistente* riappare una quarta volta il tema dell'adolescenza inquieta e della crisi di identità. Questa volta però i problemi sono visti in maniera più slegata e fantastica di prima. Come abbiamo già detto prima, Calvino rinuncia totalmente al personaggio del bambino orfano o per lo meno trascurato dai genitori e ai suoi rapporti col nucleo familiare. Rimane in astratto il problema del complesso di Edipo non risolto, rappresentato dalla vicenda di Torrismondo, che si ribella al padre, cioè ai cavalieri del Gral, e sposa la madre Sofronia. Rimane il problema della nevrosi ossessiva, rappresentata dal cavaliere inesistente, che si difende dagli impulsi aggressivi e incestuosi non risolti tramite assurdi rituali.<sup>26</sup> Rimane infine la coppia Bradamante-Rambaldo che replica il rapporto sado-masochista della coppia Viola-Cosimo.

Il cavaliere inesistente per poter esistere deve affermare l'assurda verginità di Sofronia, madre di Torrismondo, cioè deve ne-

gare la sessualità della madre, in quanto ciò corrisponderebbe ad un'ammissione dei desideri aggressivi e incestuosi presenti nel complesso di Edipo. Quando questi desideri vengono a galla e diventano pienamente coscienti, la nevrosi, che è una difesa contro tali desideri, tende a scomparire, come appunto scompare il cavaliere inesistente quando Torrismondo viene colto in flagrante con Sofronia. Ma anche dopo la scomparsa dei sintomi nevrotici, rimane sempre aperto il problema di come sublimare la libido, inizialmente diretta verso la madre, trasformandola in affetto, e di come identificarsi col padre rivolgendo la propria aggressione verso attività socialmente accettabili. Ne *Il cavaliere inesistente* tale problema non è assolutamente risolto. L'incesto di Torrismondo, tanto più reale quanto più è negato con complicate spiegazioni, non può certo coronarsi col lieto fine escogitato da Calvino. Il destino dei Curvaldi, indotti a ribellarsi contro i cavalieri del Gral da Torrismondo, è legato al destino del giovane guerriero. La loro maturità sociale e politica è in diretto rapporto alla maturità conseguita da Torrismondo nelle sue vicende famigliari. In quanto a Rambaldo, che eredita le armi (cioè l'aggressività) del cavaliere bianco, sua guida nell'esercito di Carlo Magno, egli non impara dal cavaliere a trattare le donne, da cui quegli ha sempre rifuggito, e rimane dunque vittima della furia e volubilità dell'amazzone Bradamante. Anche in questa storia manca una figura maschile che possa fornire da guida e da modello a Torrismondo e a Rambaldo. La ricerca del padre, del mitico Cugino de *I sentieri dei nidi di ragno*, fallisce alla fine della trilogia fantastica, e con essa fallisce anche la speranza di un rinnovamento a livello sociale e politico.

University of Toronto

#### NOTE

- \* Quest'articolo è basato su una relazione da me presentata al congresso della *American Association of University Professors of Italian* (Los Angeles, 1981).

1 Italo Calvino, *Il sentiero dei nidi di ragno* (Torino: Einaudi, 1964), pp. 20-21.

2 Ibid., p. 20.

3 Per uno studio particolareggiato del bambino allo stadio orale si veda Karl Abraham, "A Short Study of the Development of the Libido, Viewed in the Light of Mental Disorders," in *On Character and Libido Development*, ed. Bertram D. Lewin (New York: Basic Books Inc., 1966), pp. 67-150.

4 Per uno studio dello sviluppo del bambino allo stadio anale si veda Sigmund Freud, "Carattere ed erotismo anale" e "Trasformazioni pulsionali, particolarmente dell'erotismo anale," in *Ossessione Paranoia Perversione* (Torino: Boringhieri, 1978), pp. 13-20, 173-82; Freud, *L'uomo dei lupi. Dalla storia di una nevrosi infantile* (Torino: Boringhieri, 1977), pp. 78-94; Karl Abraham, "Contributions to the Theory of the Anal Character," in *On Character and Libido Development*, pp. 165-87.

- 5 Il simbolismo fallico delle armi e degli utensili da lavoro è discusso da Freud a proposito del significato dei sogni. Freud, *L'interpretazione dei sogni* (Roma: Newton Compton, 1970), p. 307.
- 6 Calvino, *Il sentiero*, p. 45.
- 7 Il superamento del complesso di Edipo è discusso da Freud nel suo saggio "Il tramonto del complesso edipico," Freud, *La vita sessuale* (Torino: Boringhieri, 1970), pp. 209-17. Per uno sviluppo delle idee freudiane si veda anche Otto Fenichel, *The Psychoanalytic Theory of Neurosis* (New York: Norton, 1945), pp. 91-113.
- 8 Calvino, *Il sentiero*, p. 87.
- 9 Freud, *Psicologia della vita amorosa* (Roma: Newton Compton, 1977), p. 35.
- 10 Ibid.
- 11 Calvino, *I nostri antenati* (Torino: Einaudi, 1961), p. 112.
- 12 Le fantasie sadiche del bambino sul rapporto sessuale dei genitori sono esaminate da Freud in *L'uomo dei lupi*, pp. 54-66.
- 13 Calvino, *I nostri antenati*, p. 113.
- 14 Ibid., p. xiii.
- 15 Il complesso di Edipo negativo è discusso da Freud nel caso di Leonardo da Vinci. Freud, *Leonardo da Vinci. La psicoanalisi "selvaggia" e scritti 1910* (Roma: Newton Compton, 1976), pp. 39-56. Per un esame dettagliato del complesso di Edipo negativo si veda Franz Alexander, *The Psychoanalysis of the Total Personality* (Maryland: McGrath, 1970), pp. 75-78.
- 16 F. Alexander, *The Psychoanalysis*, pp. 75-78.
- 17 Per il significato erotico del fuoco si veda Freud "L'acquisto del fuoco," in Freud, *Opere 1930-1938* (Torino: Boringhieri, 1967-79), XI, 101-08; si veda anche Fenichel, *The Psychoanalytic Theory*, pp. 371-72.
- 18 Freud, *L'uomo dei lupi*, pp. 67-127; F. Alexander, *The Psychoanalysis*, pp. 69-71, 76-78, 136-38; O. Fenichel, *The Psychoanalytic Theory*, pp. 371-72.
- 19 Fenichel in *The Psychoanalytic Theory*, pp. 472-73, esamina il carattere nevrotico e ossessivo di chi lavora eccessivamente per evitare di cedere ai propri desideri istintivi.
- 20 Cfr. nota 5.
- 21 Calvino, *I nostri antenati*, p. 183.
- 22 Calvino, *I nostri antenati*, p. 244.
- 23 Calvino, *I nostri antenati*, p. 245.
- 24 Calvino, *I nostri antenati*, pp. 328-29.
- 25 Il carattere della donna amazzone è discusso da Freud ne "Il tabù della verginità," in *La vita sessuale*, pp. 183-200. Si veda anche Bernice Schultz Engle, "The Amazons in Ancient Greece," *Psychoanalytic Quarterly*, II (1942), 512-54.
- 26 Il cerimoniale tipico della nevrosi ossessiva è discusso da Freud in "Azioni ossessive e pratiche religiose," in *Ossessione Paranoia Perversione*, pp. 1-12.

---

# A proposito di *Il nome della storia* di Antonio D'Andrea

Rena A. Syska-Lamparska

Desidero qui presentare alcune mie osservazioni sul libro di Antonio D'Andrea, *Il nome della storia*,<sup>1</sup> testo ricco di problemi e di proposte molteplici.

È soprattutto sulla questione del metodo che vorrei soffermarmi, questione a mio avviso centrale nel libro. Mi induce a pensarla la stessa impostazione della prefazione del libro, che è sostanzialmente metodologica. Identificare questo metodo, cercare di descriverne gli elementi più significativi ed osservare quindi come questi operino nella parte analitica del libro — e cioè come vengano impiegati nelle ricerche in esso raccolte — questi sono i compiti che mi sono prefissa. Di tale lavoro, tuttavia, intendo qui presentare solo dei risultati parziali, limitandomi ad alcune osservazioni di carattere generale.

La prefazione, ad esaminarla dappresso, risulta essere un saggio sul metodo; un saggio che ha per tesi una proposta sulla metodologia, presentata in una forma polemica ed aperta al dibattito. Il tema dominante la prefazione, per definizione non esaurito, si dimostra pieno di proposte aperte a nuove prospettive. Mi sembra di poter individuare alcuni aspetti distinti e paralleli nel tema centrale di questa "prefazione-saggio." In primo luogo la prefazione intende essere una introduzione metodologica alla raccolta dei saggi, divisi poi in tre gruppi tematici: 1) Dante, Petrarca, Boccaccio; 2) Machiavelli e l'eroe machiavellico nel teatro di Marlowe; 3) il mito dell'Italia; seguiti da una lunga appendice di saggi-postille alla tematica principale.

Il secondo aspetto del saggio introduttivo riguarda una problematica più ampia. La prefazione può essere vista come contributo al dibattito sul metodo storico e sul metodo in generale nel settore degli studi letterari, dibattito particolarmente vivo nell'arco degli ultimi decenni. Notiamo in questa prefazione numerosi riferimenti a diverse tendenze della critica nelle quali il "nome della

storia" è stato o interamente espunto o riproposto in forme diverse da quelle originali. Osserviamo inoltre il tentativo da parte dell'autore di presentare una sua propria visione o concezione del "nome della storia," caratterizzata da un atteggiamento polemico verso le diverse tendenze della critica "storica" o formale.

Il terzo aspetto sotto il quale può essere letta la prefazione consiste in un tentativo di tirare le somme sul dibattito intorno al metodo storico portato avanti dalla generazione cui appartiene lo stesso autore, quella cioè, per usare le sue stesse parole, formatasi intellettualmente negli anni immediatamente precedenti l'ultima guerra. Questo tentativo si risolve con una constatazione sostanzialmente negativa:

Io non posso impedirmi — scrive l'autore — di pensare che essa [cioè la sua generazione] ha esaurito la sua attualità, senza riuscire a portare a termine il suo compito. Siamo stati interrotti dagli avvenimenti. . . . Non abbiamo liquidato criticamente l'eredità che ci era stata trasmessa, e non abbiamo saputo difenderla. Non abbiamo approfondito, e nemmeno formulato con chiarezza, le ragioni ultime dei nostri dubbi e delle nostre certezze, dei nostri rifiuti e delle nostre adesioni.<sup>2</sup>

Il discorso interrotto è stato ripreso da altri "meno direttamente" e certo "diversamente coinvolti e partecipi," scrive l'autore. Mancano, tuttavia, le conclusioni della generazione dell'autore, la strada della tradizione si è in qualche modo interrotta. E le proposte che avanza l'autore non sono fatte in nome della sua generazione, bensì vengono presentate alla stregua di una proposta individuale, anche se ad essa, occorre dire, non sono estranei i risultati del discorso portato avanti dagli "altri." In questo senso l'autore non si ritira e non si chiude all'interno del discorso interrotto dalla sua generazione ma lo considera una premessa indispensabile al proprio discorso, allargando così le dimensioni di questo anche in vista dei risultati del discorso nuovo degli "altri."

Il quarto aspetto di questa prefazione riguarda la questione di un'attenta applicazione del "nome della storia," così come viene inteso dall'autore, nel settore degli studi letterari.

Questi brevi cenni sulla complessità tematica della "prefazione-saggio" danno già un'idea della ricchezza e densità dello scritto, specie quando se ne considera l'esiguità: appena poche pagine. Non rimane dunque che augurarsi che le considerazioni che l'autore racchiude in questa prefazione vengano da lui sviluppate in futuro nella forma più estesa di un saggio di più ampio respiro.

L'estrema densità, la concisione del ragionamento in questo saggio introduttivo, i riferimenti e le allusioni ad una molteplicità

di tendenze metodologiche, ci impongono di progredire con cautela del tutto particolare nell'analisi del saggio e nell'individuazione della visione della storia proposta dall'autore, del suo modo di intenderne il "nome" e di applicarlo nelle ricerche letterarie.

Vorrei aprire qui una breve parentesi. René Wellek, nel suo studio panoramico sulle tendenze recenti della critica letteraria italiana,<sup>3</sup> osserva come alcuni critici italiani degli ultimi decenni abbiano indicato con successo che esistono altre scelte possibili oltre all'opzione tradizionale tra crocianesimo e marxismo. Questa constatazione, oggi troppo ovvia e perciò troppo banale, serve tuttavia come punto di partenza per tracciare le coordinate delle tendenze della critica italiana contemporanea ed identificare il posto che all'interno di essa spetta all'autore di *Il nome della storia*. Non v'è alcun dubbio che D'Andrea sia appunto uno di quei critici che hanno mostrato come vi siano altre scelte non riducibili alla contrapposizione crociano-marxista. Direi inoltre che egli ha mostrato come vi siano anche altre opzioni oltre quelle offerte dall'esistenzialismo, dalla psicanalisi, dallo strutturalismo, dalla semiologia. Il caso di D'Andrea, come indica il suo recente libro, mostra che la linea di demarcazione tra tendenze ritenute polarizzanti non è poi così netta come può sembrare a prima vista e che le interferenze e le intersezioni contano di più nella pratica dello scrivere delle asserzioni apodittiche e delle insofferenze metodologiche di tipo idiosincratico.

Il D'Andrea crede dunque nelle virtù mediatrici dell'intelligenza storica, anche se chiamare il suo metodo esclusivamente "storico" varrebbe non solo a creare un grande equivoco, date l'ambiguità e la polivalenza del termine, ma costituirebbe anche una limitazione notevole della portata di esso, visto che esso va oltre le ricerche genetiche e non disdegna l'assorbimento di alcuni elementi essenziali della ricerca pertinenti alla critica semiotica e strutturale, specie al versante filologico, assai privilegiato in Italia da una lunga tradizione di studi.

Una base o fondazione sicura della concezione e del ruolo della "storia" nel metodo del D'Andrea va individuata nelle premesse filosofiche; tra queste, la filosofia che riecheggia la voce lontana dei neokantiani della Scuola di Baden, del neoidealismo, che all'inizio del secolo fornì un'arma contro la visione statica di una realtà sottoposta alle leggi ferree del determinismo, ivi incluso quello storico.

Il metodo del D'Andrea, partendo da precise premesse filosofiche, porta un elemento innovatore al significato che la storia tradizionalmente ha avuto nell'ambito dei vari metodi "storici."



Noto inoltre in tale metodo una cosciente e sicura presa di posizione, critica, nei confronti degli strumenti degli strutturalisti e dei semiotici. Noto anche però, come ho già più sopra osservato, che tale presa di posizione non impedisce all'autore di mantenere un'attenta apertura verso i risultati delle loro ricerche; in taluni casi si osservano anzi delle convergenze tra il suo metodo e quelli degli strutturalisti e dei semiotici, si osserva un avvicinarsi da parte del D'Andrea ai loro strumenti, anche se soltanto per riproporli in altra forma (cfr. per es. la sua discussione sul termine "struttura").<sup>4</sup>

Occorre anzitutto dire che il metodo "storico" del D'Andrea si oppone radicalmente al concetto dello storicismo crociano, entrato in crisi, secondo l'autore, sotto la pressione delle circostanze che postulavano al tempo della seconda guerra mondiale un impegno immediato che rompesse gli indugi della pratica "giustificatrice" propria della storiografia d'indirizzo crociano. La critica del D'Andrea scalza l'autorità di questo metodo dal di dentro, facendo leva sulla sua incoerenza interna. La teoria crociana della verità e della realtà assoluta come storia porta in sé infatti, dice l'autore, una contraddittorietà interna, costituita dal riconoscimento dell'assoluto, cioè l'affermazione del carattere assoluto della storia, in un metodo che per definizione si oppone ad ogni assoluto nelle indagini.

Il "nome" dato alla storia dai marxisti è uno degli ulteriori punti controversi contro i quali polemizza l'autore. L'asserzione che individui, opere ed avvenimenti occupino un posto ben preciso nella storia e non possano essere intesi se non in quanto in essa collocati — in altre parole: genetismo biografico o sociologico come principale elemento interpretativo — è da respingere perché troppo ovvia, abusata e limitata, afferma l'autore. Inoltre la metafora del collocamento storico suggerisce un inaccettabile modello ermeneutico in forza del quale l'operazione mentale tende a ricondurre il nuovo al già noto. "Nella relazione che si istituisce fra una nuova opera o un nuovo avvenimento e la sua epoca, la differenza irriducibile, che sola garantisce la novità, rimane dunque inevitabilmente fuori campo." — scrive l'autore.<sup>5</sup> Il procedimento marxistico riesce spesso dunque ad ignorare il diverso in nome dell'identico, spostando tutta l'attenzione dai singoli fatti alle epoche.

Il rinnovato interesse per la storia anche nel settore degli studi letterari — sottolineato vigorosamente dal D'Andrea — ha, a mio parere, un duplice significato. Esso vuole certo sottolineare il rinnovato interesse per la storia portato avanti da alcune tendenze della critica strutturale e semiotica, ma anche mettere in evidenza

un nuovo significato, un nuovo "nome," conferito alla storia all'interno della critica storica tradizionale.

L'autore chiarisce il proprio punto di vista — il significato che egli dà al "nome della storia" — secondo cui la storia è in un particolare rapporto problematico che si viene ad istituire nella nostra mente fra noi e la realtà dell'accaduto. È proprio qui che si apre la dimensione filosofica del suo concetto della storia, poiché il nome della storia va per lui studiato nella sua duplice accezione di 'res gestae' e di 'historia rerum gestarum,' come distinzione fra ciò che è accaduto e la ricostruzione che se ne fa. Proprio questo rapporto problematico che si istituisce nella nostra mente fra noi e la realtà dell'accaduto è ciò che permette di qualificare la realtà dell'accaduto come storia.

Al concetto del contesto storico, del collocamento storico come elemento determinante la percezione, si oppone dunque il concetto del rapporto problematico istituito nella nostra mente tra noi e la realtà del "déjà vu." Al concetto deterministico del collocamento storico si oppone dunque il concetto ideale, soggettivo, nello stesso tempo costruttivo e dinamico, basato sulle premesse oggettive dei fatti accaduti.

Può sorprendere che il D'Andrea, parlando del "rinnovato interesse per la storia," faccia riferimento a due esponenti della critica semiotica, Segre e Zumthor. Ciò sottolinea il fatto che alcune tendenze recenti della critica semiotica concedono uno spazio considerevole alla questione della storia ed al metodo genetico. Infatti il Segre, nel libro cui fa riferimento il D'Andrea,<sup>6</sup> parte dalla rivendicazione dell'importanza della temporalità nelle ricerche semiologiche, nelle quali i modelli, quelli narrativi in particolare, sono modelli storici. L'individuazione di modelli narrativi deve essere attuata, scrive il Segre, entro lo studio dei sistemi di modellizzazione delle culture. "La 'logica del racconto' rientra nella 'logica' dei codici comportamentali e ideologici; il modo di nominare le funzioni appartiene allo stesso metalinguaggio con cui si esprimono le idee guida di una data civiltà."<sup>7</sup>

Bisogna notare che al metodo del Segre non è mai mancata la prospettiva storica, se non altro sicuramente non mancava il senso del tempo esterno del testo letterario. Le sue furono proposte diachroniche, l'analisi si spingeva oltre l'approccio sincronico ad un testo "dato," compiuto, isolato. Nell'opera citata il Segre parla del ricollegamento del testo alla storia e sottolinea che è proprio attraverso i valori significativi che l'opera letteraria si ricongiunge alla storia, dalla quale proviene.<sup>8</sup> Questo sembra un momento da non trascurare.

Per quanto riguarda lo Zumthor,<sup>9</sup> il D'Andrea, analizzandone l'impegno, ne sottolinea la "storicità," che non è intesa come fissazione schematica degli eventi in un insieme che le trascende e che si chiama la storia ma come possibilità e volontà di ricostruire il passato. In questo ambito, il metodo fonda il processo ermeneutico ed offre la sola garanzia possibile della sua obbiettività. Ma la "storicità" dello Zumthor — scrive il D'Andrea — nel limitarsi al procedimento della ricostruzione storica, è soltanto la nozione descrittiva che egli ha del mondo, e che è sempre la stessa nozione della storia secondo un identico postulato e perciò ha un valore esclusivamente sussidiario, una funzione puramente consultiva.

Le proposte dei semiotici e degli strutturalisti, il loro discorso sulla storia, hanno dunque, secondo il D'Andrea, il difetto, il peccato originale, di essere limitati al procedimento descrittivo, che conduce indubbiamente verso una concezione statica dell'oggetto esaminato.

All'approccio descrittivo dello Zumthor il D'Andrea contrappone una prospettiva critica pluralistica riguardo alle premesse del testo letterario, fra le quali risalta frequentemente la questione delle fonti. L'autore discute il metodo dell'analisi delle fonti in aspra polemica con la critica deterministica che, secondo la sua opinione, riduce tutto il significato di un testo a quanto si può ricavare dalle fonti.

D'Andrea considera le fonti nel processo della loro trasformazione all'interno del testo. Il suo metodo lo induce a mostrare la loro dinamica interna nel processo di formazione del testo. Così intesa, l'analisi delle fonti ha le sue premesse nel postulato filosofico prospettato dall'autore di una realtà "in divenire," in continua trasformazione e formazione.

Le fonti esaminate dall'autore nei saggi raccolti nel volume qui discusso sono quasi esclusivamente di natura filosofica; tra queste compaiono diversi testi filosofici, estetici e di poetica. Il loro operare entro un testo letterario procede, come risulta dalla loro analisi, in tre direzioni. Infatti il D'Andrea ha mostrato che le fonti possono operare all'interno di un testo letterario contribuendo alla formazione della sua struttura; in altre parole, possono essere omogenee alle strutture testuali in via di formazione. Nei saggi raccolti nella prima parte del libro il problema delle fonti è prospettato proprio in questo modo.

Le fonti, inoltre, possono trasformarsi contribuendo alla formazione di un personaggio, come avviene nella seconda parte del libro.

Infine, le fonti possono avere una funzione nella costruzione dell'idea di un'opera letteraria o di un testo critico, come accade nella terza parte del libro, in particolare nello studio dell'alfieriano *Del principe e delle lettere*. Secondo le mie osservazioni, i tre indirizzi che coinvolgono l'assorbimento e la metamorfosi creativa delle fonti rappresentano uno dei criteri per la divisione in tre parti del libro del D'Andrea.

Ho già accennato a certe convergenze tra il metodo del D'Andrea e alcune tendenze della critica formale. Bisogna però subito osservare che tali convergenze si riducono più spesso a similitudini apparenti, esteriori, mentre solo un'analisi più attenta dei due metodi può permettere di scoprire la loro diversa ottica e diversa portata. Nondimeno, la presenza di queste convergenze è un segno indubbio che la critica italiana odierna è una critica "in movimento," che attraverso le polemiche e i reciproci riavvicinamenti dei diversi orientamenti crea una prospettiva sempre nuova.

Le convergenze più palesi si possono trovare nei saggi della prima parte del libro. Come abbiamo detto sopra, la caratteristica più evidente degli scritti raccolti in questa parte consiste nell'intrecciarsi dello studio delle fonti con quello delle strutture del testo, nello studio dunque della trasformazione delle fonti entro la struttura testuale.

Gli scritti del D'Andrea sulla struttura della *Vita nuova*, sulle rubriche e sulla struttura del *Decamerone*, viste in connessione con la cultura scolastica, con i testi medievali e classici considerati fonti della *Vita nuova* e delle rubriche del *Decamerone*, ci richiamano uno studio del Segre sul genere letterario della *Fiammetta*, visto in connessione con le *Eroide* di Ovidio come una delle fonti fondamentali della scelta boccacciana del genere letterario.<sup>10</sup>

Il metodo del D'Andrea, partendo dallo studio delle fonti, si fa in seguito particolarmente attento alla struttura del testo ed al suo livello espressivo. L'analisi si svolge in polemica aperta (o sottintesa) con le prese di posizione degli strutturalisti, il loro concetto di storicità ed il loro metodo descrittivo.

Se si vuole tener conto delle recenti tendenze evolutive della critica semiotica e strutturale verso la "storicità" del testo, la sua temporalità, la "conoscenza storica" descrittiva, e considerarle un passo avanti nello sviluppo dei metodi critici, tale dovrà allora essere considerato il modo di leggere il testo del D'Andrea. Tale modo gli permette di vedere il significato del testo nella sua dinamica interna ed insieme nella sua dimensione "significante," dove

il rinnovato "nome della storia" forma davvero la condizione preliminare della ricerca esperita nel libro.

*Boston College*

#### NOTE

- 1 Antonio D'Andrea, *Il nome della storia. Studi e ricerche di storia e letteratura* (Napoli: Liguori, 1982).
- 2 Ibid., p. 2.
- 3 René Wellek, *Discriminations: Further Concepts of Criticism* (New Haven: Yale University Press, 1971), p. 356.
- 4 Antonio D'Andrea, *Il nome della storia*, per esempio: p. 134.
- 5 Ibid., p. 11.
- 6 Cesare Segre, *Le strutture e il tempo* (Torino: Einaudi, 1974), pp. viii, 72.
- 7 Ibid., p. 71.
- 8 Ibid., p. ix.
- 9 Di interesse del tutto particolare per quanto riguarda il tema qui discusso trovo l'Appendice all'edizione italiana, "Intervista a Paul Zumthor, a cura di Cesare Segre," incluso nella *Semiologia e poetica medievale* di Paul Zumthor (Milano, Feltrinelli, 1973).
- 10 Cesare Segre, op. cit., p. 87 ss.

---

# The Artistic Tradition: Moravia and Kandinsky

Douglas Radcliff-Umstead

To be an artist requires establishing a meaningful relationship with the world of objective reality. The Russian painter Wassily Kandinsky in his theoretical writings and the Italian author Alberto Moravia in his novel *La noia* (1960) have examined the problem of creativity and the artist's confrontation with a disturbing universe of material objects. Kandinsky remarks in his *Reminiscences* of 1913 that ever since childhood objects disturbed him; he would remember the colors of the visual field but not the objects in the visual world. The Russian artist records an early experience when he beheld a canvas placed upside-down and in the twilight he saw it only in terms of colors and forms without distinguishing what the canvas represented; Kandinsky concluded that objects spoiled his painting.<sup>1</sup> The protagonist of Moravia's novel is the painter Dino who relates his life-long awareness of the nothingness that has surrounded his existence and has created a gulf between himself and the 'thingness' of physical objects. Even as a child Dino was not truly alive because his perpetual attention to objects brought about a spiritual paralysis and imprisoned him in a death-like recognition of the absurdity in the external world. The condition of boredom which gives the title to the Italian novel is a state of distraction and forgetfulness, an insufficiency or inadequacy of reality, a withering and loss of vitality, and above all "una malattia degli oggetti."<sup>2</sup> Dino's anguish arises from his inability to create on his own canvases that world of pure form and composition which Kandinsky considers to be the goal of all serious artists, and in the course of the novel the protagonist specifically refers to the Russian painter's theory on the challenge of creativity.

At the time the Italian narrative begins Dino is thirty-five.<sup>3</sup> His age is doubtlessly one of Moravia's many literary echoes, here to Dante's "nel mezzo del cammin di nostra vita"; and the Dantesque reference is re-enforced in the novel's exterior structuring

into nine chapters with prologue and epilogue that recall the mystical number nine in the *Vita nova*. Dino too expects to find a wondrous new life in the simulated poverty of an artist's career away from the asphyxiating environment of his mother's villa on the via Appia. Ten years before the start of his story Dino began his futile struggle to find a way out of *noia* by opening a studio on via Margutta. But instead of revealing himself as a mature adult in the midst of his life who must prepare himself for an enlightening experience of sin and redemption, the very un-Dantesque Dino remains in truth an arrested adolescent with his persistent reluctance to face the inadequacies of life in conventional society. The Moravian character lacks what Kandinsky calls the artist's essential personality which is an over-riding response to the principle of inner necessity to seek expression through creation.

Art as therapy for boredom proved to be for Dino only a means of evading reality inasmuch as he chose to be an abstractionist and thereby avoided the task of facing the real world. The slashing of a canvas which opens Dino's diary is an act of confession wherein Moravia's protagonist admits to ten years of bad faith: ". . . tutto ad un tratto, come per un'ispirazione finalmente autentica . . . trinciai la tela che stavo dipingendo e non fui contento finché non l'ebbi ridotta a brandelli. . . . Subito dopo, però, mi accorsi che tutta la mia energia, come dire? creatrice, si era scaricata in quel furioso e, in fondo, razionale gesto di distruzione" (p. 5). The adjective *autentica* clearly reveals Dino's painful acknowledgement that in tearing the canvas to shreds he was destroying a worthless object. The slashed painting is replaced with the empty canvas that stands as the symbol of the protagonist's creative void and that has given the title *The Empty Canvas* to the novel's English translation. This empty canvas symbolizes the fully negative nature of Dino's career as an artist, for in ten years he has not accomplished anything of genuine worth. Moravia's protagonists, from Michele in the early novel *Gli indifferenti* of 1929 to Francesco Merighi of *L'attenzione* in 1965, struggle in vain against the enervating *indifferenza*, *inattenzione* and *noia* that characterize living in a society without authentic values. Violent confrontation with his own work of art compels Dino to recognize that he has not eluded the vulgarly materialistic values of a society which Kandinsky condemns as being without soul.

In the hope of sustaining the illusion that he might one day return to his canvas and succeed in representing a world of pure pictorial composition, Dino later expressly quotes a text by Kandinsky on the miraculousness of a blank canvas: ". . . piena di

tensioni, con mille voci sommessa, gravida di attesa. . . . Mervigliosa è la tela vuota . . . " (p. 154). Kandinsky's article "Toile Vide" first appeared in 1935 in *Cahiers d'art* at a moment in the Russian artist's career when he had arrived at a state of creative serenity to look beyond the emptiness of a virgin canvas and see the harmonious composition that awaited only the touch of the artist's brush:

An empty canvas, apparently really empty, that says nothing and is without significance. Almost dull, in fact. In reality, however, crammed with thousands of undertone tensions and full of expectancy. Slightly apprehensive lest it should be outraged. Yet docile enough. Ready to do what is required of it, and only asking for consideration. . . . It riddles the visage of falsity pitilessly and raises her voice to a scream too shrill to be endured. . . .<sup>4</sup>

Dino by attempting to lead a counterfeit career as an abstractionist painter committed repeated outrages against his canvases. A false vulgarian like his neocapitalistic mother, Dino at last could no longer endure the shrill scream of his canvases and furiously attacked his own work. The Moravian character never knows that "solemn calm of a creative artist" which Kandinsky declared to be the triumph of a painter achieving truthful form as the external expression of inner meaning. The true artist can hear the voice of an empty canvas that calls to him saying "Here I am!" For the creative artist there is no emptiness, for he beholds immediately the painting on the blank cloth. The process of painting is one of revelation to the artist who listens attentively as the canvas communicates its mysteries. Before he can touch the canvas' surface the artist must seek out an illusory space where the painting's action is to occur. Dino lacks the ability to submit to and respect the autonomy of an empty canvas, which becomes for him merely the ever-present symbol of sterility and alienation.

Moravia does not condemn abstract art in itself, for abstractionism may be the way for attaining a superior vision of reality behind distorted outer appearances.<sup>5</sup> Over a long career with many moments of hesitation, experimentation and revaluations, Wassily Kandinsky reached that superior vision. The first stage of his career lasted until the outbreak of World War I and included fairytale landscapes, murky panoramas, Fauvist explorations in color, and esoteric allegories. This early period is characterized by a striving toward visionary creations throughout series of "Improvisations" and "Impressions" of actual scenes, culminating in large-scale non-objectivist "Compositions" so amorphous that



they seem lacking in unified design. After the war Kandinsky became concerned with harmonious geometric structure, and the early canvases that he produced at the Bauhaus in Weimar during the mid-twenties show trapezoids, parallelograms, circles and squares floating across a neutral background. Having mastered carefully ordered design, the artist began during his tenure at the Dessau Bauhaus to reintroduce luminous color planes into his compositions. Kandinsky's discomfort with the world of physical object did not force him into abstractionism as a way of evasion; instead he moved away from visual referents to fashion a new world where point, line and color are organized in a controlled pattern that replaces the representation of actual objects. By the time of his final Parisian period of creativity (1933-1944) Kandinsky had so transcended his uneasiness before objects that in his late canvases humanoid figures appeared in a design which pulsed with the rhythms of Baroque liberation. The artist's early visionary theories are best expressed in his book *Concerning the Spiritual in Art and Painting in Particular* of 1911 while his later efforts to establish geometric boundaries for color are analyzed in the text *Point and Line to Plane* of 1926. Both in the theoretical writings and canvases Wassily Kandinsky was striving to elude the tyranny of the object and the mimetic tradition of art to achieve in painting a synthesis of music, science and philosophy. The Russian artist abandoned traditional form to create color symphonies with his own new, abstract forms.

Both Kandinsky and Moravia's protagonist admit that objects haunt them. Dino stares in amazement before objects like a drinking-glass whose being he cannot fathom. The theme of incomprehensibility must be associated with that of fragmentation, for the object-sickness of Moravia's protagonist prevents him from accepting the presence of intrinsic order in the material universe which he can view as only fragmented in its incoherent parts. When Dino examines an inanimate object like a canvas or a wine-glass, noting all its details, he feels a steadily increasing dread at his inability to penetrate to the depths of the object. That failure to relate to an object triggers in Dino an impulse toward a violent act. By contrast Kandinsky never records an attitude of destructive rage toward objects. Although as a mature artist Kandinsky continued to believe that objects harmed his paintings, he never abandoned a tendency he had held since childhood to regard objects animistically. As a boy he used to feel everything 'dead' like cigarette stubs or buttons were trembling with an arcane life. In his adulthood the Russian painter persisted to cognize the world

by perceiving life-like movements in objects. Kandinsky mentions in his autobiographical sketches how raindrops and oil-paints appeared to him as being roguish and playful:

On my palette sit high, round rain-drops, puckishly flirting with each other, swaying and quivering. Unexpectedly they unite and suddenly become thin, sly threads which disappear in amongst the colors, and mischievously skip about and creep up the sleeves of my coat. . . . As a thirteen- or fourteen-year-old boy I bought a box of oil-colors with pennies slowly and painfully saved. To this day I can still see those colors coming out of the tubes. One press of my fingers and jubilantly, festively, or grave and dreamy, or turned thoughtfully within themselves, the colors came forth. . . .<sup>6</sup>

The way Kandinsky attributes human traits to inanimate objects derives from a manner of viewing reality which psychologists have called "physiognomic perception." This form of perception, which can most commonly be found among children, primitive peoples, schizoids and occasionally artists, consists in the dynamization of things.<sup>7</sup> Kandinsky's attitude toward objects thus differs fundamentally from Dino's alienation, for the Russian artist, rather than experiencing an insufficiency of reality, discovered in objects a superabundance of expressive life whose exuberant energy he tried to recapture in his canvases through the art of abstraction.

Dino displays none of Kandinsky's receptivity to external phenomena since the Moravian character has immured himself in his own precious boredom. The painter in the Italian novel is frequently guilty of trying to define objects and other persons with limiting terms, and when reality eludes him, Dino almost always reacts with violence. In what is a peculiarly Moravian manner of perceiving reality, Dino cognizes the universe erotically. The Italian painter would like to consider other persons as objects in search of an owner. He sometimes regards his mistress Cecilia as a fragile glass that he might shatter. The young woman is the one person who represents reality for Dino. On the day he first met Cecilia the painter signed his empty canvas as if to declare that he had definitively abandoned art. Dino would like to assume ownership of Cecilia and free himself of *noia* through total possession of the elusive reality embodied in his mistress. Through sexuality he hopes to move from the contingency of existence to the fullness of being. Communication through eros, however, does not prove to be a way to knowledge of the world of Dino, who finds Cecilia to be "*inafferrabile*" or "unseizable." In the hope of freeing

himself from dependence on the young woman, Dino dreams of returning to the empty canvas and conquering its blankness: "Mi dissi che, se non altro, ove fossi riuscito a riempire in qualche modo la tela che tuttora campeggiava sul cavalletto, poi avrei avuto una ragione di piú per separarmi da Cecilia; sapevo, infatti, che soltanto la pittura avrebbe potuto colmare nella mia vita il vuoto che vi avrebbe lasciato la fine della nostra relazione" (p. 153). It is at this moment that Dino comforts himself by reading Kandinsky's article on the wondrousness of an empty canvas. But it is not to the empty canvas that a suddenly creative Dino returns; instead he continues the pursuit of the nothingness which Cecilia incarnates.

The sterile inability of Moravia's protagonist to resume painting is expressed by the author with terms that usually signify erotic failure: *impotente* and *impotenza*. Recognizing that he lacks a drive toward creative realization of his artistic aspirations, Dino confuses art with eros by becoming the rival of Cecilia's first lover: the dead painter Balestrieri. For Kandinsky a painter like Balestrieri would have represented the very negation of art, for Cecilia's original lover prostituted painting by using his profession as a pretext for luring young models to his studio. Balestrieri was not only lacking in the true artist's sensitivity to the principle of inner necessity, but unlike Dino, he remained unaware of his deficiencies. Painting in an academically naturalistic style, Balestrieri never saw the lie behind his canvases and actually succeeded in sustaining the illusion that his pictures expressed an authentic relationship with a concrete and coherent world. Dino's envy of Balestrieri's painterly and sexual potency even torments him on an unconscious level, for in a nightmare the younger artist sees himself desperately attempting to complete a canvas from a live model without success until Balestrieri, resembling Picasso (the archetype of the creative and virile modern painter), arrives and finishes the task. The mocking dream ends when Dino takes a knife and slashes the canvas, only to discover that he has mutilated the model and not the canvas. The sole dimension by which the younger painter can overcome his alienation from persons and objects is that of sado-masochistic aggression, and the deceased Balestrieri, who brought about his own death from the strain of making love to Cecilia, serves as that ideal "Other" to mediate Dino's desires and direct him on a course leading to an act of self-destruction. Dino's life becomes an imitation of Balestrieri's: he takes Cecilia as his mistress, spies on her, hands her money as gifts to her other lover — all in emulation of Balestrieri

because of Dino's conviction that his resented rival 'possessed' reality in his dual role of painter and lover.<sup>8</sup> Neither Dino nor Balestrieri have ever dwelt in the 'spiritual city' that Kandinsky in his text *Concerning the Spiritual in Art* sees threatened by vulgarian materialism. The confusion of eros with art never brings Dino into a self-renewing rapport with reality but carries him to the brink of annihilation.

Dino's vulgarian insensitivity consists in his viewing other persons as no more than purchasable commodities. He lives what Kandinsky calls the nightmare of materialism that turns life into an evil, senseless game. The great extent to which Moravia's protagonist plays that game becomes evident in a scene where Dino attempts to reduce the elusive Cecilia to an object of economic exchange. He has taken the young woman to his mother's villa to introduce her as his fiancée. While his mother is downstairs entertaining guests at an evening party, Dino leads Cecilia to the mother's bedroom where the girl herself offers to make love as a friendly gesture before she leaves on a vacation trip with her other lover. Enraged because he cannot establish definite boundaries to Cecilia's unseizable personality, Dino makes a final effort to capture her reality. He places the naked girl on his mother's bed and covers her with banknotes and stock certificates from his mother's safe, all the while promising Cecilia the money if she agrees not to go on the holiday. Moravia elevates this scene of the artist as vulgarian materialist to a psychomythic dimension by describing a Titianesque painting of Danae and the shower of gold which hangs over the bed, for the golden shower of Jupiter's erotic penetration is depicted as a rain of brightly shining coins. The painting appears here as an ironic, mythic transformation of the economic-sexual exchange that Dino would like to effect with the banknotes. The gods seem to share the insincerity and possessiveness of mortals as the mythic painting summarizes, symbolizes and makes eternal the reduction of humans to marketable items. But as Dino is constantly forced to acknowledge, humans are objects with a will that can refuse. When Cecilia rejects his offer, the Italian painter reacts with characteristic violence and almost kills the young woman, since by depriving her of life he might at last secure possession of her being. As always Dino has failed to reach Kandinsky's "inner reality." His imitation of Balestrieri has not brought him the divine omnipotence of a Jupiter, for all Dino did was to counterfeit the outer form of the older painter's fatal pursuit of the enigmatic reality incarnated by Cecilia. The vulgarian materialist can never purchase the "spirit-

ual beyond" which Kandinsky declares to be the goal of an authentic artist.

What is lacking in both Dino and Balestrieri is the inner element of genuine emotion that Kandinsky in *Concerning the Spiritual in Art* states will effect a spiritual revolution. Art for the young Kandinsky, influenced by the theosophical writings of Rudolph Steiner and Mme Blavatsky, holds an awakening, prophetic power. The artist's task is to demonstrate a certain movement of cognition toward cosmic awareness. A painter best communicates his quest for inner knowledge through abstraction which reconstructs reality. To escape the nightmare of materialism a painter must abandon representation, thus freeing himself from the material obstacles to his forming a viable relationship with the universe. In order to know cosmic laws and resist materialistic temptation an artist has to return to the simplicity of primitive peoples and regain a naive sense of oneness with the world. The artist's soul will vibrate in spiritual harmony with reality after emerging from a period of trial and suffering. Dino and Balestrieri are examples of painters who scatter their artistic strength into emptiness, failing to pay attention to the "inner sound" of inspiration and instead trying to win possession through their art. No one for Kandinsky can possess reality; the artist as prophet contemplates reality in its loftiest dimensions.

Painting as it appears in Moravia's novel would be classified by Kandinsky as "barren art" that at best reflects the possessive soul of artists like Dino and Balestrieri who cannot see beyond the outer form of reality. The inner life of the true artist must inter-act with the cosmos, and neither technique nor professional success can bring an artist into contact with the authentic, secret soul of the universe. That "*potenza*" which is missing in the Moravian protagonist is the special vision that permits an artist to perceive inner reality and penetrate cosmic mysteries. Rather than displaying emptiness or academic formalism, the canvases of the genuine artist will convey a message of struggle and triumph: "In every painting a whole life is mysteriously enclosed, a whole life of tortures, doubts, of hours of enthusiasm and inspiration."<sup>9</sup> Only then will the completed canvas have something worthwhile to communicate as the artist adapts form to internal significance. For Kandinsky the generation of a work of art remains a mystery that aesthetic theories and schools of painting style can never fully explain. The authentic artist listens to the voice of the inner soul and learns the proper form to follow. Barren artists like Dino and Balestrieri are incapable of creating works of beauty since

their souls are insensitive to the spiritual dimensions of reality: "That is beautiful which is produced by internal necessity, as only that which springs from the soul can be beautiful" (p. 75). Painting for Kandinsky is a sacred function, and its practitioners resemble priests who worship and mediate the spiritual and beautiful through their works. By contrast Dino and Balestrieri profane their vocation since their canvases do not reflect that spiritual atmosphere which for the Russian painter is the outer expression of a true artist's dedication to revealing cosmic reality.

Renunciation of art is Dino's way of acknowledging that he never appreciated the message of Kandinsky's empty canvas awaiting the responsible painter who would achieve a harmonious composition of pure form and color. The soul of the Moravian protagonist is disharmonious, off-key, totally removed from either the simple melodic compositions or the complex polyphony in the canvases of the Russian artist. Kandinsky succeeded in surmounting the challenge of the object by envisioning a universe where abstract figures replace objects across the landscape of the creative soul. Dino always remains inarticulate, most vividly expressing himself through violent gesture while the Russian painter fashioned a grammar of visual language to organize singing colors and restraining lines in patterns of significance. By alternating the cold serenity of horizontal lines and the warm thrust of verticals as well as weaving a texture of points Kandinsky sought to objectify a purely subjective world drawn from his creative imagination.<sup>10</sup> Yellow triangles, blue circles and red squares counted among the elements which brought harmony to the chaotic storm of sounds in the canvases of the Russian painter. Dino knows only the chaos, not understanding that harmony rests on the principle of contrast. Although Kandinsky himself constantly strove to free himself of every tie to objects, the Russian painter recognized that other artists before him had succeeded in producing authentic works by means of the object. Cezanne, in Kandinsky's evaluation, knew how to fashion life out of a teacup by seeking to reach the inner vitality of inanimate objects through comprehension of color, geometric form and volume. Unlike Cezanne, Moravia's protagonist deprives animate beings of life as he attempts to reduce others to the status of manipulatable objects. Abstract painting for Dino has resulted as no more than the negation of art which is always a journey of discovery and not a flight from reality.<sup>11</sup>

Unable to sustain the illusion of ever possessing reality in the form of a person or object, the Moravian protagonist resorts to su-

icide as the ultimate means of evasion. But for the first time in the Italian novel hope comes to Dino as he convalesces in a hospital after his unsuccessful attempt at suicide. Outside the window of the hospital room he beholds a cedar of Lebanon, which inspires him with a sense of joyous calm. The tree, like Kandinsky's empty canvas, is saying to Dino "Here I am!" and at last he responds in a spirit of sympathetic vibration rather than predatory possessiveness. From that tall and straight tree of biblical fame Dino learns a lesson of loving appreciation and disinterested contemplation. Through contemplation, instead of possession, he now wishes to enter into a viable relationship with the outer world of objects and persons. Once again he dreams of resuming his work as a painter, to express this new rapport with the universe. Dino also admits that all existence, as represented by Cecilia, will remain unseizable and that he must respect the separateness and autonomy of others. Moravia's novel does not conclude in a spirit of ecstatic liberation because Dino's conversion from boredom is never free from doubt. Dino expresses the aspiration to hope rather than the certitude of its attainment. The total victory of a Kandinsky in re-integrating objective reality into a realm of abstraction never comes to Dino, who trembles in hesitation before committing himself to the authentic artist's gratuitous adoration of existence. But like the Russian artist Moravia's protagonist has divined the presence of a mysterious life within objects, and in contemplating that mystery of the inescapable object the Italian painter begins to surmount alienation.

Kent State University

## NOTES

- 1 See Paul Overy, *Kandinsky: The Language of the Eye* (New York: Praeger Publishers, 1969), p. 36.
- 2 See p. 7 of the Bompiani edition (Rome, 1960). All subsequent page references will be to this edition.
- 3 Moravia's arithmetic leaves something to be desired. Dino states precisely that he was born in 1920, stressing that his childhood and youth were passed under the political alienation of fascism. In 1947 he left his mother, and the present time of the narrative is supposed to be exactly ten years later. Yet, somehow, Dino manages to celebrate his thirty-fifth birthday in the course of events!
- 4 Kandinsky, "The Empty Canvas," in *The Painter's Object*, ed. Myfanwy Evans (London: Gerald Howe, Ltd., 1937), p. 53.
- 5 Donald Heiney, *Three Italian Novelists: Moravia, Pavese, Vittorini* (Ann Arbor: Univ. of Michigan Press, 1968), p. 67, over-emphasizes Moravia's distrust of experimentalism as shown in a review of a modernist exhibition in Verona. In *La noia* it is Dino's evasive recourse to abstractionism rather than abstractionism itself that is criticized.

- 6 Quoted by Heinz Werner, *Comparative Psychology of Mental Development* (New York: Follett Publishing Co., 1948), p. 71.
- 7 Ibid., pp. 67-82, defines and illustrates physiognomic perception.
- 8 Edoardo Sanguineti, *Alberto Moravia* (Milan: Mursia, 1962), pp. 123-24, analyzes Dino's fatal *imitatio* of Balestrieri. The painter enters into a second triangular relationship with Cecilia and her other lover, the unemployed actor Luciani.
- 9 Kandinsky, *Concerning the Spiritual in Art and Painting in Particular*, trans. and rev. Sadleir, Golfing, Harrison, and Osertag (New York: George Wittenborn, Inc., 1947), p. 25. Subsequent page reference will be to this edition.
- 10 Cf. Overy, pp. 77ff.
- 11 A pioneering study on the influence of Kandinsky's art theories upon the formation of Moravia's protagonist in *La noia* can be found in Donald Nesti, "Kandinsky and Moravia," *Le Ragioni Critiche*, 6, Nos. 19-20 (January-June 1976), 25-35.



RANDOLPH STARN. *Contrary Commonwealth: The Theme of Exile in Medieval and Renaissance Italy*. Berkeley and Los Angeles: California University Press, 1982. Pp. xix + 200.

The literary and political history of Italy in the Middle Ages and Renaissance is full of famous exiles: Dante, Petrarch (through his father), Cosimo de' Medici (briefly) and the Alberti, just to name the most celebrated. These men, either singly or in groups, had an important effect on the intellectual and political landscape of the peninsula and reflected a kind of notoriety — or glory, if only posthumously — on the very cities that expelled them. They saw their exiles in different ways; they adjusted to the experience individually; and they voiced their responses characteristically, depending not only on their own sense of their banishment but also on the wider context of their worlds. What exiles can tell us, then, constitutes an important insight from a distanced perspective on the society, laws, politics, and mentality of Medieval and Renaissance Italy, or, as Randolph Starn has described it, a contrary commonwealth in which the dominant values of a community are seen in mirror image or, subsequently, as inverted images of the past, kept alive by men whose attachment to superseded institutions or ideals required that they be divorced from the mainstream of their societies.

Starn begins by observing that Italy was a land made for exiles, especially before the fifteenth century. There are rugged terrains, mountain fastnesses, maritime enclosures and impenetrable marshland. The political units were fragmented, providing places of refuge for *fuorusciti* in towns very close by. Political and social instability added to the numbers of these exiles, in particular during the Middle Ages, and their numbers in turn increased the instability. Thus, not only famous examples of exiles but a large corpus of legal documentation exists to attest to the role played by the citizens of the contrary commonwealth.

Also, Starn identifies correctly the much broader implications of exile to such a society. The *polis* of Medieval and Renaissance Italy was a very closed, integrated world comprising not only citizenship but also the extended family or *consorteria*, guild, faction, neighbourhood, parish and confraternity. To be cut off from such a network of personal support was not dissimilar to excommunication: your sense of self was diminished and the burden of your punishment increased. Theirs was a society that recognized easily and brutally who belonged and who did not.

The response of many exiles to this situation was to create an anti-state, a real contrary commonwealth by organizing themselves into groups with elected officials, seals, armies, envoys and all the psychological supports of intermarriage and interdependence. These societies of exiles illustrate both the large number of men (and their families, on occasion) banished by the state and the nature of their response. By or-

ganizing they had recourse to military force, the ability to deal with potentially helpful foreign powers, the necessary psychological support of family, marriage and patronage, and a renewed sense of self as a member of a community. Equally, these communities could turn to brigandage or piracy to live or, more usually, attack their native cities through raids, conspiracy, sabotage or subversion.

Such a situation exacerbated the political and social instability that had precipitated the widespread use of exile as a punitive remedy initially. All Ghibellines were criminals in Guelf States and all Guelfs in Ghibelline towns. Guilt by association rather than deed became commonplace. Exile became a hazard of political faction or office. And, ultimately, it became quite simply the rather brutal indicator of who was in and who was out of power: the concept of a loyal opposition able to live quietly within the same state was clearly incomprehensible.

Starn continues by tracing this experience of exile in the much changed environment of the growing Italian territorial states. Before the fifteenth century, exile was a function of the fragmentation of the peninsula. Power did shift and many exiles returned, only to banish their enemies in turn. Support was readily available from jealous neighbouring towns or by Guelf or Ghibelline allies or even by the intervention of the pope or the emperor himself. With the consolidation of the states of Italy beginning approximately with the fifteenth century, this context changed. Exiles had to travel farther; peninsula-wide loyalties of Guelf or Ghibelline meant little; resident diplomats made mischievous subversion or treaties more difficult; and the growth of communal bonds beyond those of family, class or faction altered the way in which exiles were perceived and perceived themselves.

Consequently, the righteous burning anger of Dante is replaced by resignation. The literature of exile ceases to be the curses and prophecies of bitter foes awaiting their turn at justice but becomes a revival of the moralizing classical genre of the *consolatio*, offering comfort in adversity. This ancient literary form infused the values of humanism into the experience of exile because it counselled the virtues of resignation, the power of words over violence and *constantia*, the example of the suffering of heroes of antiquity rather than the retribution which Dante accorded to the historical characters of his native city. Petrarch's writing of *De Remediis utriusque fortunae* in the fourteenth century really restored the genre of consolation to life. He even practiced his principles and consoled Giovanni Colonna, just as a century later Poggio Bracciolini consoled Cosimo de' Medici.

The logical conclusion of this development is the patriotism implicit in the *vita civile* of writers such as Leonardo Bruni. Resistance to the *patria* is always wrong, never right; and, if exiled, the virtuous man must accept his fate with quiet resignation, while still loving his native land. Exile had lost its accepted quality of righteous anger, becoming instead a sacrifice that a citizen makes to his community until it sees fit to restore him.

Starn concludes with an epilogue in which he identifies the battle of Montalcino as the last significant example of the contrary commonwealth. Indeed by 1559, that community of Republican, anti-Medicean *fuorusciti* was more of an historical atavism than a powerful force. Armed with idealism and righteous resistance, they were crushed by the reality

of power and the centralized, territorial monarchy of Duke Cosimo I, who saw death not distance as the natural punishment for enemies of the prince.

This small book, then, is a remarkable insight into the world of Medieval and Renaissance Italy. It adopts the perspective of whose who lost in the game of politics and investigates the city-state from without. Most of the information comes from north-central Italy, but the examples are used judiciously. There are also excellent notes reflecting wide research in legal, literary as well as historical sources.

KENNETH R. BARTLETT

*University of Toronto*

DELNO C. WEST and SANDRA ZIMDARA-SWARTZ. *Joachim of Fiore: A study in Spiritual Perception and History*. Bloomington: Indiana University Press, 1983. Pp. 160.

Joachim of Fiore's life and reputation continue to fascinate the modern reader in much the same way as they did his contemporaries. His prophetic imagination and his spiritual audacity have struck a responsive chord through the centuries. His writings, however, are dense and difficult. They presume in the reader a familiarity with the intricacies of twelfth-century theological speculation and a willingness to learn Joachim's idiosyncratic vocabulary of interpretation. With these difficulties in mind, the authors have set out to study "spiritual perception and history" in Joachim's writings.

The strength of this book is in the three chapters which describe Joachim's "spiritual understanding" (*spiritualis intelligentia*). Chapter Two, "The Basic Patterns and Interpretations of Joachim of Fiore," provides a useful introduction to Joachim's method of Biblical interpretation and his peculiar use of the terms *status*, *tempus*, and *etas* to describe historical periods. In Chapter Four, "The Trinity and History," we are shown Joachim's spiritual understanding at work, using the actions of the Trinity in history as a means of interpreting the human past, present and future. Chapter Five, inappropriately titled "The Five Great Works of Christ" (these five works are mentioned only in the last pages of the chapter), illustrates Joachim's method of Scriptural exegesis with respect to the actions of Christ and the Holy Spirit in history. Although poorly integrated with one another, these three chapters offer a useful introduction to Joachim's writings and a sensitive appreciation of his doctrine.

The remaining chapters are less successful. They are intended to discuss Joachim's life (c. 1), his literary sources (c. 3), and his continuing influence (c. 6). None of these contributes anything new to our understanding of Joachim or the context in which he wrote. This is particularly regrettable as the authors have admonished us in the introduction that: "To appreciate fully the significance of Joachim of Fiore's contributions, the historical state of mind before and during his time must be understood." Far from undertaking this task, the authors have been content

with repeating superficial generalizations about how "medieval men" thought and acted. One looks in vain here for an accurate appreciation of the social or intellectual context in which Joachim wrote, or for an awareness of the political/religious events (heresies, crusades, reforms) that certainly influenced his understanding of history. At almost every turn in these chapters we are reminded of the "many formidable problems which have yet to be answered." Unfortunately, the authors have neither expounded these problems clearly nor contributed much to their solution.

In a technical vein, the volume is well produced. There are few misprints, although a line or two seems to have dropped out on p. 54 (where mention of the Son as a "beginning" is omitted). The five illustrations are well chosen and well integrated into the argument. Latin texts are usually paraphrased, but when translations are given these are generally accurate. One might quarrel, however, with the translation of "*vitulus*" (calf) as "ox" (p. 97) or the phrase "*multe aquile esse ceperunt*" as "many chose to be eagles" (p. 97).

This book might serve as a useful introduction to the complex writings of the Abbot of Fiore. As a contribution to Joachim scholarship, however, it is uneven and poorly developed. Although sensitive to the nuances of Joachim's thought in chapters 2, 4, and 5, the exposition of the central question concerning Joachim's perception of history is rather haphazard. Even more serious is the failure to describe accurately the historical context in which Joachim worked. His thought is studied in a vacuum, or worse, in a simplistic and undifferentiated "medieval" context. The result is a description of Joachim's perception of history that is curiously unhistorical.

JOSEPH W. GOERING

*University of Toronto*

LUIGI PIRANDELLO, *Lettere da Bonn, 1889-1891*. Introduzione e note di Elio Providenti. Roma, Bulzoni, 1984, pp. 195.

Il cinquantenario anniversario del conferimento del premio Nobel a Pirandello non poteva trovare miglior avvio e successo bibliografico che con la pubblicazione del primo volume delle *Lettere Familiari Giovanili*.

Di questo attesissimo *Epistolario* (che ritrovato verso la fine degli anni cinquanta vide ritardata per molteplici ragioni la pubblicazione) è ovvia l'importanza. Oltre che per le novità e curiosità biografiche esso potrebbe costituire una insostituibile documentazione per la verifica e puntualizzazione della poetica pirandelliana soprattutto nelle prime fasi della sua elaborazione. L'*Epistolario* viene dunque a coprire una gravissima lacuna.

Il piano dell'opera prevede una serie di tre volumi che vanno dal 1886 al 1898. Questo primo tomo raccoglie le lettere degli anni 1889-1891, del periodo cioè che Pirandello trascorse a Bonn. Elio Providenti, discendente

oltretutto di Anna Pirandello (la quale assieme alla sorella Lina conservò amorevolmente queste carte) ne è il curatore attento e scrupoloso oltre che autorevolissimo. Egli identifica subito l'elemento più importante dell'Epistolario: "la vocazione all'Arte sin dal primo momento dichiarata," quell'Arte che in una lettera del 1887 Pirandello definisce "Un'amante ideale. E l'amo come fosse persona viva, spasimo per lei, la chiamo, la supplico, la sento quando Ella dopo avermi umiliato mi concede le sue grazie. . . . Per lei, io avrei caro sacrificar tutto, e prima me stesso" (p. 10).

Questa dedizione all'arte verso la quale Pirandello si sente irrefrenabilmente sospinto la ritroveremo ripetutamente confermata. "Io non cerco la fama, miei Cari, io non mi curo del giudizio, sia buono o malevolo, che gli uomini possono fare sulla mia persona e sull'opera mia. Io scrivo per naturale necessità, per bisogno organico — perchè non potrei farne a meno. . . . La vanità non ci entra che per piccolissima parte, ad opera finita; ed è sempre lei quella che mi fa commettere la sciocchezza di pubblicare ciò che io solo sono in grado di sentire, perchè è viva parte di me, è me stesso, la mia . . . vita non vissuta. . . . Ah miei Cari, è bene una follia, questa che chiamiamo Arte, una follia! E io son suo, tutto suo, per sempre suo" (p. 101). Traspare in queste lettere — come il Providenti richiama con sensibile percezione — "una profonda desolazione interiore scaturiente dalla sempre più chiara consapevolezza che al di là dell'arte non v'è altro che valga la pena di essere vissuto" (p. 101).

Negli anni, quindi, in cui al giovane Pirandello la vita poteva indicare un promettente, brillante futuro, egli aveva già coscienza della vanità del tutto. Nei giorni precedenti la sua laurea egli scriveva infatti ai suoi ". . . non so come possiate dire, che vorreste avere delle ali per volare fin qui a vedermi mascherato da dottore, quando siete costà, al Caos, discosti da ogni pratica di gente. Vi giuro che se io fossi al posto vostro . . . non avrei di simili desideri. . . . Sì, miei Cari, ne ho già di troppo, di questa vuota e insulsa commedia del mondo esteriore, di questa continua successione di stupide apparenze" (p. 113). Il suo testamento spirituale veniva fissato in quegli anni: "Salutatemela, codesta mia terra natale, nel cui grembo, quando che sarà, vorrò riposare per sempre senza un nome che mi rammenti su un sasso, agli uomini, i quali forse un giorno potrebbero venire a disturbarmi" (p. 57). A vent'anni, scrivevamo qualche anno fa, più che intraprendere un viaggio Pirandello era pronto a raccontarlo. Bruciato nello spirito, la sua esperienza iniziava già conclusa.

L'altro elemento emergente è l'attaccamento ai propri familiari, un affetto intenso, quasi morboso. Il legame alla propria famiglia sembra costituire, con l'arte, l'unica ragione della sua vita, la sola ancora di salvezza. "Ogni uomo può esser padre, ma nessun uomo può essere un padre più affettuoso e più buono che Te. . . . Siamo tutti *poco espansivi* per natura, e il meglio, sempre, lo serbiamo nell'interno nostro, dove, sii sicuro, noi tutti figli tuoi serbiamo anche per Te e per la Mamma l'unico culto e l'unica religione della nostra vita. Non è egli così, Annetta mia? Dillo anche tu, dillo a viva voce al povero Papà, che soffre tanto. . . . Ho ricevuto un'affettuosissima lettera di Lina nostra, a cui risponderò. . . . Come è dolce quel caro fiore della nostra pianta, trapiantato in Sardegna. . . ." (p. 53). "Grazie, grazie miei Cari, delle amorevoli parole che trovate sempre per me, grazie Papà mio adorato. . . ." (p. 71). E ancora "Amatissimo

Padre . . . Amatissimi miei . . . Lina, sorella mia . . . Amatissima Annetta. . . ."

L'*Epistolario* rivela un'altra novità: "Le origini lontanissime" della passione di Pirandello per il teatro. "Il primo accenno a una commedia sua risale all'autunno del 1886: *Gli uccelli dell'alto*, dove già l'impostazione scenica è originale perché il giovane autore trasporta l'azione dal palcoscenico all'orchestra." Così "la presenza a Palermo nella primavera del 1887 della compagnia di Eleonora Duse e di Flavio Andò gli ispira una *Commedia volgare* in sette scene . . . nel dicembre 1887 ribattezzate col titolo *Fatti che or son parole*" (p. 19).

L'*Epistolario* non manca infine di indicare alcune inesattezze tramandate da biografi e critici. Apprendiamo tra l'altro che le elegie goettiane furono tradotte a Roma e non in Germania come molti sostenevano. Circa poi i ventiquattro fratelli che il padre di Pirandello avrebbe avuti, il Providenti oltre a far presente la non sempre assoluta autenticità della pur "privilegiata" fonte nardelliana, cominciando col far notare che "già nelle brevi ma ricche note di Enzo Pirandello, che costituiscono la seconda più importante fonte biografica, il numero scende a diciotto" aggiunge "Non illogica, mancando finora una documentazione anagrafica, sembrerebbe per altro una ulteriore riduzione, sia considerata la morte precoce del capostipite a soli quarantasei anni nell'epidemia colerica del 1837, sia per le indicazioni che si ricavano da questo stesso epistolario, dove appare, come si vedrà, una parentela di proporzioni non così esageratamente estese" (p. 50).

E per la qualità del contenuto e per le inedite notizie, come per la chiara, esauriente documentazione, l'*Epistolario giovanile pirandelliano* si preannuncia sin d'ora come una fonte di inestimabile valore, per cui facciamo vivamente nostra la speranza del curatore "di poterlo vedere tra breve integralmente edito."

ANTONIO ALESSIO

McMaster University

GIUSEPPE UNGARETTI. *Invenzione della poesia moderna: Lezioni brasiliane di letteratura (1937-42)*, A cura di Paola Montefoschi. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 1984. Pp. 277.

L'avvenimento italiano più notevole, seppure non il più clamoroso, di questi ultimi mesi, è costituito secondo me dalla recentissima pubblicazione di alcuni dei testi che Giuseppe Ungaretti scrisse tra il 1937 e il 1942 per preparare le sue lezioni di letteratura italiana alla Università di San Paolo del Brasile. Il felice reperimento di tali testi, ora pubblicati dalla E.S.I. di Napoli è dovuto alla ricerca attenta, appassionata e per molti versi illuminante di una giovane studiosa: Paola Montefoschi, la quale ha poi curato il volume arricchendolo di molte note: a volte di stretta necessità, a volte opportunamente complementari.

Il risultato della ricerca di Paola Montefoschi — che non ha trascurato

di curare anche l'inventario delle opere consultate da Ungaretti per le sue lezioni — si offre a noi come libro, come lettura accattivante e come stimolo culturale. In più, come occasione di rimeditazione dell'opera e dell'azione ungarettiana, sia che nel corso della lettura si abbiano presenti nella memoria le lampeggianti liriche del poeta, sia che la curiosità sia attratta principalmente dal nuovo personaggio che si colloca tra lui e noi, cioè il Professore. Poeta e Professore si trovano a convivere senza difficoltà, anzi con i modi di una intesa cordiale e armonica, dato che in entrambi la curiosità e la voglia di conoscenza approfondita sono tutt'uno con la vocazione di assorbire e restituire, cioè diffondere, con il proprio accento ciò che memoria e pensiero hanno assimilato. Oltre che poeta nuovo e innovatore quale apparve nella sua prima raccolta del '16: *Il Porto Sepolto*, Ungaretti è stato un personaggio straordinario, un protagonista di forte rilievo: affettuoso e collerico, impaziente e intollerante da un lato, e dall'altro, come dimostra anche questo libro, capace di applicarsi con umiltà o almeno con rispettosa attenzione, e sempre con libertà di spirito, a riprendere lo studio di quei classici che aveva prediletto: Virgilio, Dante, Petrarca, Leopardi, Jacopone da Todi. Di quest'ultimo ci dà un ritratto di grande risalto, mettendo insieme una congrua quantità di risultanze letterarie, storiche, e soprattutto psicologiche: stravaganze e passionalità, fino al limite della esaltazione; fede, dolore per la perdita della moglie amata e dolore per il male del mondo.

Altre lezioni ungarettiane riguardano la metrica (e Ungaretti è stato a questo proposito un geniale sperimentatore) e l'indole e il genio della lingua italiana. Su questi argomenti il suo discorso è ricco di notizie e di riflessioni originali, cioè più che mai ungarettiane. Si è tentati di citare gran parte di esse, ma è necessario che soltanto un minimo campionario entri in questo mio intervento che vuole essere niente di più che un invito alla lettura: "L'italiano è poco adatto a riflettere una moda, poco adatto a impressionarsi come uno schermo o come una lastra fotografica. . . ."; "L'italiano allo stesso modo che non ha una tradizione meccanica, e perché non la può avere, è soccorso invece dalla necessità di rinnovarsi a fondo senza tregua, il che l'indurrà fatalmente a non sprecarsi in minuzie. . . ."; "L'italiano è per natura una lingua poetica. . . ."; e ancora: "L'italiano (lingua e poesia) ha il suo fondamento nella memoria."

Fuori di cattedra, notevolissime le pagine di Ungaretti sul Vico, sul Manzoni e sul Romanticismo. Né si possono trascurare nella considerazione di questo volume le singolari avventure biografiche del Poeta: la sua origine toscana e contadina ("duemil'anni forse / di gente mia campagna / e mio padre e mia madre"), nonostante la nascita e le prime esperienze di vita ad Alessandria d'Egitto; la sua prima lingua scolastica e letteraria, cioè la lingua francese; gli studi alla Sorbonne, prima del suo rientro in Italia per la guerra del '15-18.

Se è possibile trovare nell'opera poetica di Ungaretti tracce visibili di Mallarmé e dei simbolisti, e nella formazione del suo pensiero l'influenza di Bergson e magari di Bremond, più incisivo e ricco di risultati appare il repentino recupero della lingua e della tradizione culturale italiana. Non si tratta neppure di recupero che potrebbe far pensare ad una operazione archeologica, ma del ricondurre se stesso su una strada da cui non si è mai completamente allontanato. Allo stesso modo tanti anni di Parigi (e tanti amici parigini da Apollinaire a Jacob a Picasso) e tanti anni di Roma

non hanno fatto sbiadire il suo accento lucchese.

Un'ultima rapida osservazione: altri testi di mirabile prosa italiana di Ungaretti, non strettamente creativa, erano stati già riuniti fruttuosamente. Ad esempio le prose giornalistiche, i servizi di "inviato speciale" della *Gazzetta del Popolo*, le descrizioni di luoghi, di viaggi e di incontri. Ma in questi testi raccolti dalla Montefoschi, di destinazione per così dire didattica, si sente che Ungaretti ha lavorato anche per sé, per la sua poesia. Intendo dire per dare ad essa, non già una giustificazione critica, ma alcune prove di consanguineità, di stretta parentela alle quali teneva molto. E ciò nonostante la sua continua, sofferta ricerca di innovatore della lirica italiana moderna.

## LIBERO BIGIARETTI

Roma

PIETRO FRASSICA AND ANTONIO CARRARA. *Per modo di dire: A First Course in Italian*. Lexington, Mass.: D. C. Heath, 1981. Pp. xiv + 479.

Second-language manuals are key ingredients in shaping the learning process. The structural, lexical and interactional features of the target language are selected, described, sequenced and translated into exercises in a pre-determined way. The methodology adopted reflects the author's particular pedagogical persuasions and/or classroom experiences. As such, a textbook cannot help but influence to a large extent what goes on in a course. Perhaps the best type of language manual is the one which is not tied methodologically to a monolithic view of the language learning process (e.g. audiolingual, grammar-translation, etc.). *Per modo di dire* belongs to this category.

There are twenty-four units, a preliminary lesson, an "itinerario culturale," and the usual appendices and glossaries. The preliminary lesson introduces the alphabet characters, some general principles of syllabification and stress assignment, and a description of consonant doubling. It also contains some lexical correspondences (*soluzione* = *solution*) between Italian and English.

Each unit is made up of a dialogue, a pronunciation section (which ends in unit 9), a section of grammar, a reading, and a review exercise section. The dialogues are all based on common communicative situations (e.g., telephone conversations, radio and television, stores, restaurants, etc.). The authors try very hard to make these dialogues as realistic and lexically appropriate as possible. They use footnotes to explain any cultural or grammatical feature that needs some clarification or elaboration. A glossary of new words follows each dialogue. The pronunciation and grammar sections are structured on typical contrastive analyses of the items in question. This is still perhaps the only viable method of making the grammatical and phonological intricacies of Italian accessible to the English-speaking student. Each point of grammar is followed-up by structural exercises (substitutions, transformations, etc.), occasional



translations, and the odd contextually-based exercise which requires the learner to select some item on the basis of some grammatical or semantic context. The reading is tied thematically to the dialogue, thus exposing the learner to Italian prose in concomitance with conversational style. The final exercise section offers the opportunity to go over what has been presented in the unit. After every four units the authors provide additional exercise material in the form of review units. The text also contains an "itinerario culturale" at the end which consists of six brief units of cultural readings and follow-up activities. The book ends with the usual verb charts and glossaries.

The text is accompanied by an instructor's guide, a workbook/laboratory manual and a tape program. The workbook contains extra practice material, including crossword puzzles. This is clearly a solid and exhaustive treatment of Italian for the elementary classroom. Since it is not tied methodologically to any one particular view of the learning process, it is a text that may be labeled "eclectic." As such, it is a welcome addition to the ever-burgeoning list of elementary language manuals available to the teacher of Italian.

MARCEL DANESI

*University of Toronto*

---

## XII Convegno della Società Canadese per gli Studi di Italianistica

Nell'agreste tranquillità dell'Università di Guelph si è svolto il XII Convegno della Società Canadese per gli Studi d'Italianistica tra il 3 e il 5 giugno 1984, nell'ambito delle Società Accademiche Canadesi. Data la prossimità dell'università alle città di Toronto e Hamilton, o forse proprio a causa di essa, l'afflusso dei partecipanti è stato piuttosto saltuario e meno numeroso di quel che si pensava sebbene il programma, suddiviso nelle abituali quattro sezioni, si presentasse ricco, vario e attraente.

Molto diversificata la sezione sul Medioevo presieduta da *Domenico Pietropaolo* (University of Toronto). In "*A ciascun'alma presa e gentil core. . . . Considerazioni per l'interpretazione del primo sonetto de La Vita Nuova*" *Gabriele Erasmi* (McMaster University), seguendo una vena interpretativa che sta esplorando da qualche tempo, ha proposto una rilettura dei sonetti di risposta a quello dantesco. Da essa risulterebbe che questo sonetto originariamente non sarebbe stato un presentimento per la morte di Beatrice ma una elaborata allegoria mistica. Cino l'avrebbe interpretata convenzionalmente. Il Cavalcanti, invece, avrebbe intuito in essa eruditi elementi della cosmologia avicenniana e averroistica senza peraltro cogliere importanti idee che avvicinano Dante all'amore mistico di Ahmab Ghazali. Dante da Maiano, meno erudito, avrebbe visto nel sonetto solo un'inaudita esasperazione dei sensi al di fuori di ogni tradizione casistica amorosa. In "*I miglior fabbri del parlar materno, Arnaut Daniel e Dante: un'analisi tecnica e tematica delle loro sestine*" *Filippo Salvatore* (Concordia University), ha spiegato come la complessità psicologica del *fin amors* provenzale trovi riscontro nel *trobar clus* di cui Arnaut Daniel è il più tipico rappresentante. Ha poi illustrato lo schema della *retrogradatio cruciata* delle parole-rime della sestina — una forma di canzone senza piedi né volte, inventata dal Daniel — e ne ha sottolineato il rigore logico. Per il Salvatore Dante avrebbe visto nel trovatore "il miglior fabbro del parlar materno" e lo avrebbe emulato nelle due

sestine delle "rime petrose" — la fase apertamente sperimentale del suo tirocinio. Ha concluso affermando che il *dolce stil novo* è stato per Dante una conquista personale, più che di scuola, perché la loda e la terza rima costituiscono *novum aliquid atque intentatum* in poesia. Albert E. Wingell (University of Toronto), in "The Sloth of Statius: *Purgatorio* XXII" ha notato che solo recentemente i critici hanno individuato un "modello" per la storia di Stazio narrata da Dante. Si tratterebbe di quella di Marius Victorinus nella versione elaborata da Sant'Agostino nelle *Confessioni*. Per lui, sebbene i due racconti abbiano un finale diverso, il mero confronto risolve alcuni dei problemi che i critici hanno notato a proposito del personaggio "Stazio" creato da Dante. Inoltre esso darebbe dei dati di supporto per un'interpretazione autobiografica: anche nella sua *acedia* Stazio è una figura di Dante stesso. In "Coreferenza linguistica nei racconti del *Novellino*" Jana Vizmuller-Zocco (University of Toronto), ha mostrato che la testualità nei racconti del *Novellino* riflette due forze antitetiche: una che si esprime nell'eccessiva preoccupazione di individuare i personaggi mediante la coreferenza, l'altra di lasciare l'interpretazione delle relazioni logico-semantiche all'inferenza. Ed ha concluso che questo fenomeno è dovuto al particolare stadio nello sviluppo del volgare, e non alla mancanza di sensibilità artistica dell'autore. Charles K. Langford (Concordia University), in "La serie numerica di Leonardo Pisano" dopo aver stabilito che Leonardo Pisano, detto Fibonacci, nel suo *Liber Abbaci* (1202) espone la somma di tutta la scienza matematica araba dell'epoca e, ancor più, presenta spunti geniali che porteranno alla moderna scienza del calcolo, ha continuato col dire che Fibonacci nel suo tempo fu un incompreso e tale restò per oltre due secoli. Il Langford ha concluso poi con l'asserire che sebbene il Pisano sia ricordato come l'autore della prima serie numerica, in lui si ritrova di più: i suoi scritti rivelano i prodromi dello spirito rinascimentale.

Varia sia per la tematica come per gli autori trattati la sezione sul Rinascimento e Barocco presieduta da Filippo Salvatore (Concordia University). In "The *Editio Princeps* of Boccaccio's Commentary on the *Divine Comedy*" Domenico Pietropaolo (University of Toronto), servendosi di materiali a stampa e di diversi documenti inediti, ha tracciato la storia della travagliata prima edizione del commento dantesco di Boccaccio datata Firenze 1724 ma pubblicata a Napoli alla fine del 1725. Ha notato come essa sia stata curata da Anton Maria Biscioni e non da Anton Maria Salvini o da Anton Francesco Marmi ai quali è invece attribuita dalla tradizione editoriale. Ha poi concluso con l'osservare che buona parte dei

numerosi "errori" della *editio princeps* non sono dovuti ad una trascrizione imprecisa del testo, come comunemente si crede, ma ad un tentativo ad opera dello stesso Biscioni di migliorarlo filologicamente, riducendolo ad un suo ideale di "buona ortografia." Ernesto Virgulti (University of Toronto), in "I nuovi volti del *Decameron*" ha proposto una revisione critica dei piú recenti studi sull'opera del Boccaccio, rilevandone non solo i contributi ma anche le metodologie teoriche che ne sono alla base. Dopo aver analizzato le implicazioni, le lacune e l'influenza su susseguenti analisi strutturali della *Grammaire du 'Décaméron'* di T. Todorov, il Virgulti ha passato in rassegna gli studi narratologico-linguistici delle novelle di Cesare Segre. Infine ha paragonato e contrastato la lettura in chiave di "meta-romanzo" di Guido Almansi, sia con questi ultimi sia con letture piú tradizionali. Rita Belladonna (University of Western Ontario), in "An Unknown Source of Bernardino Ochino: the *Dialoghi Sette* and Ubertino da Casale" ha osservato che nel suo *Dialogo del Ladrone in Croce* l'Ochino si serví largamente di brani tratti dai capitoli XIII e XIV dell'*Arbor Vitae Crucifixae Jesu* (1305) opera profetica di Ubertino da Casale, figura chiave del movimento spirituale francescano. Ha aggiunto che l'uso di passi riferentisi alla giustificazione per sola fede permise all'Ochino di costruire abilmente un sottile discorso a due livelli diversi. I filo-protestanti italiani potevano cogliervi idee legate all'evangelismo del tempo, mentre le stesse idee non erano probabilmente recepite dai lettori meno sensibili alle questioni religiose dei primi decenni del Cinquecento. In "Eros e follia nella trattatistica del Seicento" Massimo Ciavolella (Carleton University), tramite lo studio di opere esemplari del 1500 e 1600 — in particolare il *Commentarium in Convivium Platonis de Amore*, il *Liber de vita*, di Marsilio Ficino, e il commento di Marco Aurelio Severino all'edizione delle rime di Giovanni della Casa stampato nel 1694 —, analizza il rapporto eros-follia, postulando un cambiamento radicale nel codice concettuale del linguaggio di eros. Secondo il Ciavolella, tra il 1500 e il 1600 la concezione di eros — sotto la spinta del crescente razionalismo — perde la predominante componente metafisica per essere considerato fenomeno prettamente fisiologico, una deviazione dovuta ad un desiderio eccessivo e malsano (cioè anti-sociale) e pertanto appartenente agli stati patologici dell'individuo. In "La Sicilia nel Settecento e la polemica gentiliana" Salvatore Bancheri (University of Ottawa), asserisce che *Il tramonto della cultura siciliana* (1917) di Giovanni Gentile, che presenta una Sicilia settecentesca retriva e isolata dal movimento culturale europeo, è il punto di partenza per una valutazione critica dell'atmo-

sfera culturale siciliana del secolo decimottavo. Questo giudizio del Gentile generò un'accesa polemica tra coloro che vedevano la Sicilia "sequestrata" dal moto culturale europeo e coloro che invece consideravano l'isola come una "piccola Francia illuministica e rivoluzionaria." Il Bancheri ha concluso col dire che d'ora in avanti gli avvenimenti politici, sociali e culturali della Sicilia del Settecento saranno sempre esaminati alla luce di questa polemica.

Ricca e stimolante, anche per la presenza dello scrittore Libero Bigiaretti, la sezione sul periodo moderno e contemporaneo diretta da Vera Golini (University of Waterloo). Guido Pugliese (University of Toronto), ne "Il discorso delle immagini ne *I Promessi Sposi*," ha notato come in passato la critica ha studiato le immagini manzoniane singolarmente per metterne in rilievo soprattutto la loro perspicuità, naturalezza e convenienza, e come più di recente sono apparsi articoli in cui l'uso del linguaggio figurato è stato riportato a principi di ordine retorico-simbolico. Ha poi sostenuto che non solo l'uso delle immagini è informato a una "rettorica fine, di buon gusto," ma anche che le immagini hanno un proprio disegno strutturale e un proprio discorso — discorso cui tenderà alla fine l'elemento concettuale e quello della *fabula*. Infine ha proposto una nuova interpretazione dell'*Introduzione* il cui valore si ritrova nelle immagini ivi contenute — guerra, tempo, labirinto, morte — che poi risultano essere le figure portanti del romanzo. In "Scienza, progresso e fede nell'opera di Giacomo Zanella" Giuliana Sanguinetti Katz (University of Toronto), ha sostenuto che in tutta l'opera dello Zanella corre una tensione dovuta al suo atteggiamento ambiguo verso la scienza, vista come fautrice di progresso ma anche come guida pericolosa che può corrompere l'uomo e condurlo alla rovina, se non è moderata dalla sapienza e dalla fede. Ha poi concluso che i sentimenti del poeta, pur riflettendo chiaramente i problemi del tempo, sono legati a contrasti interni dell'autore e ad esperienze emotive che risalgono al periodo dell'infanzia. In particolare le profonde depressioni di cui lo Zanella soffrì tutta la sua vita possono spiegare la sua visione "divisa" della scienza e dell'umanità. Claudia Persi Haines (Carleton University), in "From the Recording of Memory to the Absence of Memory" ha presentato una sua ricerca preliminare basata sull'ipotesi di possibili analogie fra l'analisi della narrativa in prima persona e l'analisi di strategie di composizione in linguistica applicata. Ha sostenuto il concetto di scrittura come scoperta ed ha analizzato tre fasi diverse del processo di scrittura tramite tre personaggi pirandelliani, scrittori "umoristici," colti nell'atto di scrivere. In "Meta-fiction and Meta-lies in *The Lie of Moravia*: a Com-

ment on Post-Modernism" *Rocco Capozzi* (University of Toronto), ha descritto *L'Attenzione* (1965) di Moravia come un meta-romanzo che illustra la "verità" ontologica della narrativa e delle metamorfosi del protagonista-narratore nell'atto dello scrivere. Per Capozzi la fusione di verità e menzogne da parte dell'autore mostra anche come le "menzogne narrative" (e la novellistica in generale) siano degli eccellenti mezzi che rivelano la "verità" circa il narratore, il romanzo e la realtà in generale. Infine lo scrittore *Liberio Bigiaretti* (Roma), ci ha parlato di quello che per lui è stato l'avvenimento letterario italiano più notevole dell'anno, cioè la pubblicazione dei testi che Giuseppe Ungaretti scrisse tra il 1937 e il 1942 per preparare le sue lezioni di letteratura italiana all'Università di San Paolo nel Brasile. Da questi testi risulta che il Poeta e il Professore si trovano a convivere senza difficoltà "anzi con i modi di una intesa cordiale e armonica." [Per un discorso più ampio vedere la recensione del Bigiaretti al volume stampata in questo stesso numero]. Dopo averci invitati alla lettura dei testi stessi il Bigiaretti ci ha parlato dei suoi rapporti personali con lo scrittore alessandrino e li ha descritti come "cordialissimi" di una "amicizia profonda e sincera," ed ha narrato anche degli aneddoti dai quali la figura del poeta è apparsa in una luce più calda, più umana ben diversa da quella che emerge dai testi o dalle raccolte di poesie.

La sezione dedicata alla pedagogia e alla linguistica applicata diretta da *Diego Bastianutti* (Queen's University), è stata anche piuttosto ricca e nutrita. In "A Communicative Syllabus for the Teaching of Italian" *Gabriella Colussi* (York University), dopo aver notato come l'approccio comunicativo nell'insegnamento di una lingua straniera abbia aperto le porte a tutto un nuovo modo di pensare, ha fatto osservare come esso ancora non sia stato applicato nei libri di testo disponibili. Pertanto in attesa di una produzione di testi di base comunicativa, ha proposto una soluzione provvisoria: applicare un modello di organizzazione del syllabo comunicativo al syllabo strutturale-situazionale che predomina nei testi attuali. Per la Colussi questo sarebbe già un passo avanti nell'avvicinare gli studenti che studiano l'italiano come lingua straniera alla realtà comunicativa della lingua stessa. *Claudia Persi Haines* (Carleton University), in "Subject Matter as Comprehensive Input for Beginners" ha parlato di un esperimento condotto con gruppi di studenti di architettura della sua università in tre fasi diverse ed ha proposto un modulo propedeutico per l'apprendimento di una seconda lingua (in questo caso l'italiano) basato sulla competenza degli studenti nella loro disciplina (in questo caso l'architettura). In "Per una definizione degli errori semantici"

*Nicoletta Villa* (York University), ha voluto cercare di rimediare ad un problema epistemologico riscontrato nell'analisi degli errori. Si tratta della definizione stessa del termine errore, che, di fatto, è alla base di tutta la teoria. Ha sostenuto che finora ci si è basati più su un'intuizione a proposito del concetto di errore che su una definizione precisa. Pertanto ha proposto due *iter* per poter definire ed identificare gli errori semantici che non sono stati, fino al momento attuale, trattati a fondo dagli studiosi dell'analisi degli errori. Infine ha avanzato una proposta di definizione specifica e comprensiva di aspetti situazionali come base della teoria stessa.

*Diana Iuele* (University of Toronto), in "Insights on Italian Language Readers" alla luce delle teorie linguistiche sanzionate dal Council of Modern Languages Project, ha preso in esame alcuni dei testi più rappresentativi di conversazione per corsi preparatori di italiano mettendone in evidenza i demeriti più notevoli. Allo stesso tempo ha proposto un assetto metodologico atto a soddisfare efficientemente le esigenze funzionali e comunicative dell'insegnamento della lingua.

*Herbert J. Izzo* (University of Calgary), in "Literary Standard, Regional Standards, and the Teaching of Italian Pronunciation in North America" ha sostenuto che la pronuncia dell'italiano standard (che differenzia le vocali "aperte" e, o [ɛ, ɔ] di *sfera, oro* da quelle "chiuse" e, o [e, o] di *pera, ora*, e la s [z] sonora di *rosa* dalla s [s] sorda di *cosa*, e che raddoppia le consonanti dopo certe parole: *la casa* [lakása] vs *a casa* [akkása]) viene ora rimpiazzata da una pronuncia più semplice (la nordica) più vicina all'ortografia. Ha concluso che questa pronuncia più semplice è quella che bisognerebbe insegnare agli studenti stranieri.

In conclusione le giornate di Guelph sono state utili e fruttuose sia per i risultati cui si è pervenuti sia per gli stimoli e le proposte di nuove ricerche che sono emerse, anche grazie ai numerosi interventi dei partecipanti. L'appuntamento per l'anno prossimo è a Montreal.

LEONARD G. SBROCCHI  
*University of Ottawa*

DIRECTORY\*  
 of the  
 CANADIAN SOCIETY FOR ITALIAN STUDIES  
 Compiled  
 by  
 Leonard G. Sbrocchi

- ADORNI, Sergio, Dept. of Classical and Modern Languages, University of Windsor, Windsor, Ontario, N9C 2M8  
 AGUZZI-BARBAGLI, Danilo, Dept. of Hispanic & Italian Studies, University of British Columbia, Vancouver, B.C., V6T 1W5  
 ALBERTON, Rina, 4676 Hudson St., Vancouver, British Columbia, V6H 3C1  
 ALESSIO, Antonio, Dept. of Romance Languages, McMaster University, Hamilton, Ontario, L8S 4M2  
 ANTOS, Erminia, 6 Waverley Rd., Pointe Claire, Quebec, H9S 4W3  
 BANCHERI, Salvatore, Dept. of Italian Studies, University of Toronto, Toronto, Ontario, M5S 1A1  
 BARLETTA, Joseph, Dept. of Classical and Modern Languages, Brandon University, Brandon, Manitoba  
 BARTLETT, Kenneth, R., Dept. of History, University of Toronto, Toronto, Ontario, M5S 1A1  
 BASTIANUTTI, Diego, Dept. of Spanish & Italian, Queen's University, Kingston, Ontario, K7L 3N6  
 BAZAN, Bernardo, Carlos, Dept. of Philosophy, University of Ottawa, Ottawa, Ontario, K1N 6N5  
 BEECHER, Donald, Dept. of English, Carleton University, Ottawa, Ontario, K1S 5B6  
 BELLADONNA, Rita, Dept. of Spanish & Italian, University of Western Ontario, London, Ontario, N6A 3K7  
 BERTRAND, Helene, 3460 Peel, Apt. 1614, Montreal, Quebec, H3A 2M1  
 BIANCHINI, Lucian, University Library, Mount St. Vincent University, Halifax, Nova Scotia  
 BISACCIA, Giuseppe, Dept. of Italian, University of Massachusetts, Harbor Campus, Boston, Mass. 02125  
 BOHMAN, John, 251 Wincott Drive, Weston, Ontario, M9R 2R6  
 BONFA, Mary, Dept. of Italian Studies, University of Toronto, Toronto, Ontario, M5S 1A1  
 BONVICINI, Elisa, 1463 Plumber Ave., Ottawa, Ontario, K1K 4B2  
 BOSCHETTO, Sandra, Dept. of Humanities, Michigan Tech University, Houghton, Michigan, 49931

\* Members in good standing only for the year 1983-84

§ Supporting members

† Deceased



- BREGOLI-RUSSO, Mauda, Dept. of Spanish, Italian and Port., University of Illinois at Chicago, Chicago, Illinois 60680
- BUCCHERI, Mauro, Dept. of Languages, Literatures and Linguistics, York University, Downsview, Ontario, M3J 1P3
- BUGADA, Franco, 60 Elmhurst Crt., Sudbury, Ontario, P3A 1A4
- BURGESS, Maria, St. Mary's College, 250 St. George's Ave. E., Sault Ste. Marie, Ontario P6B 1X5
- CAMPANA, John, Dept. of Italian Studies, Scarborough College, University of Toronto, West Hill, Ontario, M1C 1A4
- CAPOZZI, Rocco, Dept. of Italian Studies, University of Toronto, Toronto, Ontario, M5S 1A1
- CAROSELLA-FRANCESCHETTI, Maria, Istituto Italiano di Cultura, 136 Beverly St., Toronto, Ontario, M5T 1Y5
- CAVELL, Richard, Dept. of English, University of British Columbia, Vancouver, B.C., V6T 1W5
- CECCHETTI, Giovanni, Dept. of Italian, University of California, Los Angeles, California 90024
- CECCHETTO, Vittorina, Dept. of Romance Languages, McMaster University, Hamilton, Ontario, L8S 4M2
- CERCONE, Philip, J., Aid to Publications Programme, Canadian Federation for the Humanities, 151 Slater St., Ottawa, Ontario, K1P 5H3
- CERVIGNI, Dino, 1881 Burke St., South Bend, Indiana 46637
- CESTA ZANNELLA, Maria, 10075 Bruchesi, Montreal, Quebec, H2B 2S2
- ŠCHANDLER, S., Bernard, Dept. of Italian Studies, University of Toronto, Toronto, Ontario, M5S 1A1
- ŠCHARENZA, Carlo, Dept. of Hispanic & Italian Studies, University of British Columbia, Vancouver, B.C., V6T 1W5
- CHIARENZA, Marguerite, Dept. of Hispanic & Italian Studies, University of British Columbia, Vancouver, B.C., V6T 1W5
- CIAVOLELLA, Massimo, Dept. of Italian, Carleton University, Ottawa, Ontario, K1S 5B6
- ŠCICCONI, Stefania, Dept. of Hispanic & Italian Studies, University of British Columbia, Vancouver, B.C., V6T 1W5
- CIPOLLA, Gaetano, St. John's University, Grand Central and Utopia Parkways, Jamaica, New York 11439
- CLIVIO, Gianrenzo, Dept. of Italian Studies, University of Toronto, Toronto, Ontario, M5S 1A1
- COCCO, Mia, Dept. of Romance Languages, The University of Georgia, Athens, Georgia, 30602
- COLILLI, Paul, Dept. of Modern Languages, Laurentian University, Ramsey Lake Rd., Sudbury, Ontario, P3E 2C6
- COLUSSI, Gabriella, Dept. of Languages, Literatures and Linguistics, York University, Downsview, Ontario, M3J 1P3
- COMINO, Nella, Dept. of Modern Languages and Literatures, University of Ottawa, Ontario, K1N 6N5
- COSTA, Elio, Dept. of Languages, Literatures and Linguistics, York University, Downsview, Ontario, M3J 1P3
- COSTANZO, Anthony, Dept. of Modern Languages, Concordia University, 7141 Sherbrooke St. W., Montreal, Quebec, H4B 1R6
- CRIMI, Lina M., 139 Ironwood Rd., Guelph, Ontario, N1G 3P5
- CRISTINZIANO, Armando, 35 Valencia Crs., Toronto, Ontario, M6L 1M3

- D'ANDREA, Antonio, Dept. of Italian, McGill University, 1001 Sherbrooke St. W., Montreal, Quebec, H3A 1G5
- DANESI, Marcello, Dept. of Italian Studies, University of Toronto, Ontario, M5S 1A1
- D'ANTUONO, Nancy L., Dept. of Modern and Classical Languages, University of Notre Dame, Notre Dame, Indiana, 46556
- DEATON, Marilyn, 62 Pamilla St., Ottawa, Ontario, K1S 3K8
- +DE LUCA, Raffaele, Dept. of Romance Languages, Brock University, St. Catharines, Ontario, L2S 3A1
- DE STEFANIS, Giusi, Dept. of Hispanic & Italian Studies, University of British Columbia, 2075 Westbrook Mall, Vancouver, B.C., V6T 1W5
- \$DEL CASTELLO, Enrico, Scuola Italiana Sant'Antonio, 391 Booth St., Ottawa, Ontario, K1R 7K5
- DELLA TERZA, Dante, Dept. of Romance Languages, Harvard University, Boston, Massachusetts 02125
- \$DI MICHELE, Carmine, Dept. of Modern Languages, Concordia University, 7141 Sherbrooke St. W., Montreal, Quebec, H4B 1R6
- DI TROLIO, Frank, Morisset Library, University of Ottawa, Ottawa, Ontario, K1N 6N5
- DONATI, Verbena, 36-38 Cartier, Vancouver, B.C., V6H 3C3
- D'ONOFRIO, Michela, Dept. of Italian Studies, University of Toronto, Toronto, Ontario, M5S 1A1
- DYER, Diane, Department of Romance Languages, McMaster University, Hamilton, Ontario, L8S 4M2
- EISENBICHLER, Konrad, Center for Renaissance and Reformation Studies, Victoria College, University of Toronto, Toronto, Ontario, M5S 1K7
- \$ELEEN, Luba, Dept. of Fine Arts, Erindale College, University of Toronto, Mississauga, Ontario, L5L 1C6
- ERASMI, Gabriele, Dept. of Romance Languages, McMaster University, Hamilton, Ontario, L8S 4M2
- FACCHINI, Ernesto, 302-585 Avenue Rd., Toronto, Ontario, M4V 2K5
- FALCONE, Antonio, 9527 144 Ave., Edmonton, Alberta, T5E 2H8
- FARRAUTO, Charles, 25 Lascelles Blvd., Apt. 1614, Toronto, Ontario, M4V 2C1
- FAUSTINI, Giuseppe, Dept. of Foreign Languages and Literatures, Skidmore College, Saratoga Springs, N.Y. 12866
- FAVAZZA, Salvatore, 19958 Clairview Court, Grosse Pointe Woods, Michigan 48236
- FEDERICI, Corrado, Dept. of Romance Languages, Brock University, St. Catharines, Ontario, L2S 3A1
- FERZOCO, George, Box 155 Peter Robinson College, Trent University, Peterborough, Ontario, K9J 7B8
- FOLCO, Anna Maria, 6794 Casgrain, Montreal, Quebec, H2S 2Z7
- FOLENA, G. Università degli Studi di Padova, 35100 Padova, Italia
- FONDA, Carlo, Dept. of Modern Languages, Concordia University, 7141 Sherbrooke St. W., Montreal, Quebec, H4B 1R6
- FORNI, Pier Massimo, Dept. of French and Italian, 1328 Cathedral of Learning, University of Pittsburgh, Pittsburgh, PA, 15260
- FRANCESCHETTI, Antonio, Dept. of Italian, Scarborough College, University of Toronto, West Hill, Ontario, M1C 1A4
- FRANCO, Charles, Dept. of French and Italian, SUNY at Stony Brook, Stony Brook, Long Island, New York 11776

- FRASSICA, Pietro, Dept. of Romance Languages, Princeton University, Princeton, N.J. 08540
- FRECCERO, John, Dept. of Italian, Stanford University, Stanford, California 94305
- FRESCURA, Marinella, Dept. of Languages, Literatures and Linguistics, York University, 4700 Keele St., Downsview, Ontario, M3J 1P3
- FRUCHI, Dino, Institut Armand Frappier, C.P. 100, Laval des Rapides, Laval, Quebec, H7N 4Z3
- GALLATI, Maddalena, 122 Arlington Ave., Westmount, Quebec, H3Y 2W4
- +GALPIN, Alfred, Viale Rosselli 8-E, Montecatini Terme, (Pistoia) Italia, 00345
- GELBER, Sara, Dept. of Italian Studies, University of Toronto, Toronto, Ontario, M5S 1A1
- GILARDINO, Sergio, Dept. of Italian Studies, McGill University, Montreal, Quebec, H3A 1G5
- GILBERT, Marianna, Dept. of Italian Studies, University of Toronto, Toronto, Ontario, M5S 1A1
- GIORDANO, Paolo, Modern Foreign Languages, Rosary College, River Forest, Illinois 60305
- GLICKMAN, Enrica, 130 Founders College, York University, Downsview, Ontario, M3J 1P3
- GODT, Clareece, Dept. of French and Italian, University of Pittsburgh, Pittsburgh, PA 15260
- GOKCEN, Adnan, Dept. of Languages and Literatures, University of Guelph, Guelph, Ontario, N1G 2W1
- GOLINI, Vera, Dept. of Classics & Modern Languages, St. Jerome's College, Waterloo, Ontario, N2L 3G3
- GOUIN, Wilfrid, Peter, 211 Wurtemberg St., Apt. 912, Ottawa, Ontario, K1N 8R4
- GRASSI, Clemente, 38 Lilywood Rd., Toronto, Ontario, M6B 1V7
- GRECO, Francis, G., Box 59, Shippensburg, Pennsylvania, 16254
- GUALTIERI, Angelo, 262 McGill St., Mississauga, Ontario, L5A 1V4
- GUARDIANI, Frank, Dept. of Italian Studies, University of Toronto, Toronto, Ontario, M5S 1A1
- GULLI, Filomena, 149 Percy St., Ottawa, Ontario.
- GURAL-MIGDAL, Anna, 9052 Boissonneault, St. Leonard, Quebec, H1P 2L4
- GUZZARDO, John, 5810 Marilyn Dr., Austin, Texas 78731
- HALLER, Herman, Dept. of Modern Languages, Queens College, Flushing, N.Y. 11367
- HOWARD, Lloyd, Dept. of Hispanic & Italian Studies, University of Victoria, Victoria, B.C., V8W 2Y2
- IAFELICE, Maria Carmela, 1650 Lincoln, 304, Montreal, Quebec, H3H 1H1
- IAFOLLA, Catherine, 612 Third Ave. NE, Calgary, Alberta, T2E 0H8
- SIANNACCI, Eleonora, 38 Marianfeld Ave., Toronto, Ontario, M6B 3W3
- IANNUCCI, Amilcare, A., Dept. of Italian Studies, University of Toronto, Toronto, Ontario, M5S 1A1
- ILLIANO, A., Dept. of Romance Languages, The University of North Carolina at Chapel Hill, Chapel Hill, N.C. 27514
- IOZZO, Anthony, 52 Summitcrest Drive, Weston, Ontario, M9P 1H5
- IUELE, Diana, Dept. of Italian Studies, University of Toronto, Toronto, Ontario, M5S 1A1
- IZZO, Herbert, J., Dept. of Linguistics, University of Calgary, Calgary, Alberta, T2N 1N4

- IZZO, Luisa, Dept. of Romance Studies, University of Calgary, Calgary, Alberta, T2N 1N4
- JACOFF, Rachel, 627 Lewis Loharf, Boston, Massachusetts 02110
- KARUMANCHIRI, Luisa, Dept. of Languages, Literature & Linguistics, York University, Downsview, Ontario, M3J 1P3
- KATZ, Giuliana, Dept. of Italian Studies, Erindale College, University of Toronto, Toronto, Ontario, L5L 1C6
- KAY, Richard, Dept. of History, University of Kansas, Lawrence, Kansas, 66044
- KINSELLA, Anna Maria, Dept. of Romance Languages, French & Italian Section, St. Thomas University, Fredericton, N.B., E3B 5G3
- KIRKHAM, Victoria, Dept. of Romance Languages, University of Pennsylvania, Philadelphia, PA 19104
- KOSSEIM, Concetta, Vanier College, 821 Blvd. St. Croix, St. Laurent, Quebec, H4L 3X9
- KROHA, Lucienne, Dept. of Italian, McGill University, Montreal, Quebec, H3A 1G5
- KRYSINSKI, Wladimir, Programme de Littérature Comparée, Université de Montréal, C.P. 6128, Succ. A, Montreal, Quebec, H3C 3J7
- KUITUNEN, Maddalena, Dept. of Italian Studies, University of Toronto, Toronto, Ontario, M5S 1A1
- KUNTZ, Marion, L., 1655 Ponce de Leon, Atlanta, Georgia
- LACENTRA, Sara, A4 1911 Spiller Rd. S.E., Calgary, Alberta, T2G 4G5
- SLANGFORD, Charles, 3882 Begin, Laval, Quebec, H7E 4P8
- LAVIN, I., Institute for Advanced Studies, Princeton, New Jersey, 08540
- LAVISTA, Pasquale, 23-76 29 Street, Astoria, New York, 11105
- LAZZARINO, Graziana, 717 17th., Boulder, Colorado, 80302
- LAZZARO, Teresa, Dept. of French and Italian, San Diego State University, San Diego, California, 92182
- LAZZARO-FERRI, Nancy, Dept. of French & Italian, University of Southern California, University Park, Los Angeles, California, 90007
- LEBANO, Edoardo, A., Center for Italian Studies, BH 630, Bloomington, Indiana, 47401
- LEE, Valeria, Dept. of French, Italian & Spanish, University of Calgary, Calgary, Alberta, T2N 1N4
- LEGGE, Audrey, 208-8777 Montcalm Street, Vancouver, B.C., V6P 4R1
- LENARDON, Dante, Dept. of Modern Languages, Kings College, London, Ontario, N6A 2M3
- LEPARULO, William, E., Dept. of Modern Languages, The Florida State University, Tallahassee, Florida, 32306
- LETTIERI, Michael, Dept. of Italian Studies, Erindale College, University of Toronto, Mississauga, Ontario, L5L 1C6
- LOMBARDI, Angiola, Via Broli, 19, Rezzato (BR), 25086, Italia
- LONGO-LAVORATO, Rachele, Dept. of Italian Studies, Erindale College, University of Toronto, Mississauga, Ontario, L5L 1C6
- LORCH, Maristella, 206 Milbank Hall, Barnard College, New York, New York 10027
- LORIGGIO, Francesco, Dept. of Italian, Carleton University, Ottawa, Ontario, K1S 5P6
- LUCENTE, Gregory, L., Dept. of Romance Languages, The John Hopkins University, Baltimore, Maryland 21218

- LUNELLI, Edda, Via Felice Cavallotti, 61, 2 (Monteverde), 00152 Roma, Italia
- MAGLIOCCETTI, Bruno, Dept. of Italian Studies, University of Toronto, Toronto, Ontario, M5S 1A1
- §MAIGUASHCA, Raffaella, Dept. of Languages, Literature & Linguistics, York University, Downsview, Ontario, M3J 1P3
- MAILHOT, Camille, 911-641 Bathgate Dr., Ottawa, Ontario, K1K 3Y3
- MAK, M., Rosalind, Dept. of Spanish & Italian, Queen's University, Kingston, Ontario, K7L 3N6
- MANCINELLI, Vincent, Algoma University College, Sault Ste. Marie, Ontario, P6A 2G3
- MANCINI, Albert, N., Dept. of Romance Languages, 1841 Millikin Rd., The Ohio State University, Columbus, Ohio 43210
- MANGANIELLO, Domenico, Dept. of English, University of Ottawa, Ottawa, Ontario, K1N 6N5
- MANNO, Giuseppe, 2455 De Lorette, Duvernay, Laval, Quebec, H7E 4R3
- MARCHIONE, Margherita, Villa Walsh, Morriston, New Jersey 07960
- MARRONE-PUGLIA, Gaetana, Dept. of French and Italian, Northwestern University, Evanston, Illinois 60201
- MARSICANO, Vincent, 11 Waverly Pl. 10B, New York, New York 10003
- MARTINEZ, Ronald, Dept. of French & Italian, 200 Folwell Hall, 9 Pleasant St., S.E., University of Minnesota, Minneapolis, Minnesota 55405
- MARZI-MEDICI, Fiorella, 3275 McCarthy Rd. Apt. 2, Ottawa, Ontario, K1V 9M7
- MASCIELLO, Anthony, 87 Elinor Ave., Scarborough, Ontario, M1R 3H3
- MASTRI, Augustus, A., Dept. of Classical & Modern Languages, University of Louisville, Ky 40222
- MAZZUCA, Angela, Dept. of Italian Studies, University of Toronto, Toronto, Ontario, M5S 1A1
- §MCAULIFFE, Dennis, Dept. of Italian, Scarborough College, University of Toronto, West Hill, Ontario, M1C 1A4
- MCDONALD, James K., Dept. of Spanish and Italian, Queen's University, Kingston, Ontario, K7L 3M6
- MCPHERSON, Patricia, 933 Selkirk Crescent, Coquitlam, B.C., V3J 6E4
- MILLS, Elizabeth, Dept. of Italian Studies, University of Toronto, Toronto, Ontario, M5S 1A1
- MITTLER, Silvia, Dept. of Italian, Scarborough College, University of Toronto, West Hill, Ontario, M1C 1A4
- MOLINARO, Julius, A., Dept. of Italian Studies, University of Toronto, Toronto, Ontario, M5S 1A1
- §MOLLICA, Anthony, 4 Oakmount Rd., Welland, Ontario, L3C 4X8
- MONGA, Luigi, Dept. of French and Italian, Vanderbilt University, Nashville, TN 37235
- MONGIAT, Laura, 806-35 Widdicombe Hill, Weston, Ontario, M9R 1B2
- MUSACCHIO, Enrico, Dept. of Modern Languages, University of Alberta, Edmonton, Alberta, T6G 2J4
- MUTO, Lisa, Dept. of Italian Studies, McGill University, Montreal, Quebec, H3A 1G5
- NIGRO, Helen, Pierre Laporte Junior High School, 270 Wilson Avenue, Toronto, Ontario
- NOAKES, Susan, 1412 E. 54th Place, Chicago, Illinois 60695
- NOCE, Hannibal, 401-1500 Haro Street, Vancouver, B.C., V6G 1G5
- †NOLAN, David, Dept. of Italian, University College, Dublin 4, Eire

- OLDCORN, Anthony, Box E, Brown University, Providence, Rhode Island 02912
- PAGANO, Sebastiano, 175 Main St., St. Paul University, Ottawa, Ontario, K1S 1C3
- PALLOTTA, Augustus, 214 Haddonfield Dr., Dewitt, New York 13214
- PANICO, Giovanna, Dept. of Italian, Carleton University, Ottawa, Ontario, K1S 5B6
- PAREL, Anthony, Dept. of History, University of Calgary, Calgary, Alberta, T2M 1N4
- PASQUARELLI, Mirella, Dept. of Italian Studies, University of Toronto, Toronto, Ontario, M5S 1A1
- PERSI-HAINES, Claudia, Dept. of Italian, Carleton University, Ottawa, Ontario, K1S 5B6
- PETRÒ, Luigi, 53 Mulligan, Aylmer, Quebec, J9H 5W2
- PICCHIONE, John, Dept. of Languages, Literature & Linguistics, York University, Downsview, Ontario, M3J 1P3
- PICONE, Michelangelo, Dept. of Italian Studies, McGill University, 1001 Sherbrooke St. W., Montreal, Quebec, H3A 1G5
- PIERCE, Glenn Palen, Dept. of Spanish, Italian and Portuguese, University of Virginia, Charlottesville, VA., 22903
- PIETROPAOLO, Domenico, Dept. of Italian Studies, University of Toronto, Toronto, Ontario, M5S 1A1
- PIVATO, Joseph, Humanities, Athabasca University, 14515-122 Avenue, Edmonton, Alberta, T5L 2W4
- POLITI, Vittorio, Ambasciata d'Italia, 275 Slater St., Ottawa, Ontario, K1P 5H9
- POVOLEDO, Cristina, Dept. of French and Spanish, University of Manitoba, Winnipeg, Manitoba
- PREDELLI, Maria, Dept. d'Études Anciennes et Modernes, Université de Montréal, Montreal, Quebec, H3C 3J7
- PRESTI, Carmelo, 11 Hampton Crt., Welland, Ontario, L3C 5T1
- PRINCIPE, Angelo, Dept. of Italian, University of Toronto, Toronto, Ontario, M5S 1A1
- PUGLIESE, Guido, Dept. of Italian, Erindale College, University of Toronto, Toronto, Ontario, L5L 1C6
- PUGLIESE, Olga, Dept. of Italian, University of Toronto, Toronto, Ontario, M5S 1A1
- RAGUSA, Olga, *Italica*, 601 Casa Italiana, Columbia University, New York, N.Y. 10027
- REGNONI-MACERA PINSKY, Clara, Dept. of Romance Languages, University of Tennessee, Knoxville, Tenn. 37996
- REYNOLDS, Althea, Dept. of Italian UCLA, 405 Hilgard Ave., Los Angeles, California 90024
- RICCI, Franco, Dept. of Modern Languages & Literatures, University of Ottawa, Ottawa, Ontario, K1N 6N5
- RICCIARDELLI, Michele, *Forum Italicum*, 2022 Parker Blvd., Tonawanda, N.Y. 14150
- RICCIARDI, Joseph, 55 Third Avenue, Ottawa, Ontario, K1A 2J7
- RICCIARDI, Mary, E., Dept. of Romance Languages, 27 A&S, University of Missouri, Columbia, Missouri 65211
- RODINI, Robert, Dept. of French and Italian, University of Wisconsin, Madison, Wisconsin 53706

- ROSENGARTEN, Frank, 160 East 84th St., New York, N.Y. 10028
- ROSS, Charles, S., Dept. of English, Havilion Hall, Purdue University, West Lafayette, Indiana 47907
- ROSSETTI, Enrica, Dept. of Italian, McGill University, 1001 Sherbrooke St. W., Montreal, Quebec, H3A 1G5
- RUSSELL, Rinaldina, Queens College Dept. of Romance Languages, Flushing, New York, N.Y. 11367
- SACCONAGHI, Angela, Dept. of Italian Studies, McGill University, Montreal, Quebec, H3C 1G1
- SALVATORE, Filippo, Dept. of Modern Languages and Linguistics, Concordia University, 7141 Sherbrooke St. W., Montreal, Quebec, H4B 1R6
- SAMMARTINO, Peter, 140 Ridge Rd., Rutherford, New Jersey 07070
- SANGUINETTI-WHITE, Laura, Dept. of Italian, Rutgers University, New Brunswick, N.J. 08903
- SANTAROSSA, Mara, Dept. of Italian Studies, University of Toronto, Toronto, Ontario, M5S 1A1
- SBROCCHI, Joseph, 1675 Finch Ave. W., Downsview, Ontario, M3J 2G3
- SBROCCHI, Leonard, G., Dept. of Modern Languages and Literatures, University of Ottawa, Ottawa, Ontario, K1N 6N5
- SCARCI, Manuela, Dept. of Italian Studies, University of Toronto, Toronto, Ontario, M5S 1A1
- SCHNEIDER, Margery, 5633 Kenwood, Apt. 3A, Chicago, Illinois 60637
- SCHNEIDER, Marilyn, Dept. of French & Italian, 200 Folwell Hall, 9 Pleasant St. S.E., University of Minnesota, Minneapolis, Minnesota, 55455
- §SCOTT, Randy, A., 129 Founders College, York University, Downsview, Ontario, M3J 1P3
- SMARR, Janet, L., 501 W. Pennsylvania, Urbana, Illinois 61801
- SPANU, Portia, P., St. Mary's College Rome Program, Corso Vittorio Emanuele, 11, 110, 00186 Rome, Italia
- SPRINGER, Carolyn, Dept. of Italian, Rutgers University, New Brunswick, New Jersey 08540
- STEWART, Pamela, D., Dept. of Italian, McGill University, Montreal, Quebec, H3A 1G5
- SUBRIZI, Lilia, 101 Greenway North, Forest Hills, New York, N.Y. 11375
- TASSEROU, Rose-Marie, 1643 Place de Bruyère, Ste. Foy, Québec, G1W 3G9
- §STEMELINI, Walter, Dept. of Classical and Modern Languages, Literatures and Civilizations, University of Windsor, Windsor, Ontario, N9B 3P4
- TERRY, Victoria, 648 Danbury Avenue, Ottawa, Ontario, K2A 3P3
- TESTAFERRI, Ada, Dept. of Languages, Literatures & Linguistics, York University, Downsview, Ontario, M1J 1P3
- TIEZZI, Italo, 400 Slater, Apt. 1408, Ottawa, Ontario, K1R 7S7
- TILLONA, Zena, Dept. of French and Italian, University of Massachusetts, Amherst, Massachusetts 01003
- TROILO, Giovanni, Italian & Continental Publishers, 6792 Boul. St. Laurent, Montreal, Quebec, H2S 3C7
- TURSI, Giuseppe, Dept. of Modern Languages, SUNY at Stony Brook, Stony Brook, NY 11794
- URBANCIC, Anne, Dept. of Italian Studies, University of Toronto, Toronto, Ontario, M5S 1A1
- VALESIO, Paolo, Dept. of Italian, Yale University, New Haven, Connecticut 06520

- VAN RUTTEN, Pierre, Dept. of French, Carleton University, Ottawa, Ontario, K1S 5B6
- VASOLI, Cesare, Università di Firenze, Firenze, Italia
- VERDICCHIO, Massimo, Dept. of Romance Languages, University of Alberta, Edmonton, Alberta, T6G 2E6
- VERDUIN, Kathleen, English Dept., Hope College, Holland, Michigan 49423
- VERNA, Anthony, Dept. of Italian Studies, University of Toronto, Toronto, Ontario, M5S 1A1
- VICARI, Antonio, Dept. of Italian, University of Toronto, Toronto, Ontario, M5S 1A1
- VICENTINI, Enrico, Dept. of Italian Studies, University of Toronto, Toronto, Ontario, M5S 1A1
- VILLA, Nicoletta, Dept. of Languages, Literatures & Linguistics, York University, Downsview, Ontario, M3J 1P3
- VIRGULTI, Ernest, 70 Baif Blvd., Apt. 702, Richmond Hill, Ontario, L4C 5Z7
- VITTORI, Fiorenza, c/o Marzorati Editore, Via Marinetti 6, 20147 Milano, Italia
- VIZMULLER-ZOCCO, Jana, Dept. of Italian Studies, University of Toronto, Toronto, Ontario, M5S 1A1
- VOLPE, Leonardo, 22 Postview Crt., Woodbridge, Ontario, L4L 2J9
- WARKENTIN, Germaine, English Section, Victoria College, University of Toronto, Toronto, Ontario, M5S 1K7
- WIKLEY, John K., Humanities & Social Studies Library, N. Rutherford Library, University of Alberta, Edmonton, Alberta, T6G 2J4
- WILKIN, Andrew, Dept. of Modern Languages, University of Strathclyde, Glasgow, Scotland, United Kingdom, G1 1XH
- WINGELL, Albert, E., St. Michael's College, University of Toronto, Toronto, Ontario, M5S 1J4
- ZOLLA, Elemire, Università di Roma, Roma, Italia

### Institutions

- ANGLO-AMERICAN Book Company, Via della Vite 57, 00187, Roma, Italia
- BIBLIOTECA NAZIONALE CENTRALE, Piazza dei Cavalleggeri, 1-A, 50122 Firenze, Italia
- BIBLIOTECA NAZIONALE CENTRALE, Viale Castropretorio, 105, 00185 Roma, Italia
- BIBLIOTHÈQUE NATIONALE, Dépt. des Périodiques, 58 Rue de Richilieu, 75084 Paris, Cedex 02, France
- BOSTON COLLEGE Library, Chestnut Hill, Ma. 02167
- BRIGHAM YOUNG University, Harold Lee Library, Provo, Utah 84602
- BRITISH Library, Lending Divn., Boston Sps., Wetherby, Yorkshire, LS23 7B0 England
- BRITISH Library, Dept. Printed Books, Overseas English Section, Great Russell Str., London, England, UK WC1B 3DG
- BROWN University, Library, Providence, Rhode Island, 02912
- CANADIAN ACADEMIC CENTER IN ITALY, Piazza Cardelli, 4 - 00186 Roma, Italia
- CANADIAN MEDITERRANEAN INSTITUTE, 541 Sussex Drive, Ottawa, Ontario, K1N 6Z6
- CARLETON UNIVERSITY Library, Ottawa, Ontario, K1S 5B6
- COLUMBIA UNIVERSITY Libraries, 535 West 114th Street, New York, N.Y. 10027



- CONCORDIA UNIVERSITY Libraries, 1455 Ouest, boulevard de Maisonneuve (West), C.P. 2650, Montreal, Quebec, H3G 2P7
- DUKE UNIVERSITY Library, Periodicals, Durham, N.C. 27706
- DURHAM UNIVERSITY, The Library, Stockton Rd., Durham, DH1 3LY, Great Britain
- FORDHAM UNIVERSITY Library, Bronx, New York 10458
- FREIE UNIVERSITÄT BERLIN, Institut für Romanische Philologie, Habelschwerdter Allee 45, Berlin, Germany
- GÖRLICH, e Co., Via S. Senatore 6/2, Casella Postale 1712, 20100 Milano, Italia
- HARVARD COLLEGE Library, Cambridge, Massachusetts 02138
- INDIANA UNIVERSITY Library, Bloomington, Indiana 47405
- INSTITUTE FOR SCIENTIFIC INFORMATION, 3501 Market St., University City Center, Philadelphia, Pennsylvania 19104
- ISTITUTO DI FILOLOGIA E LETTERATURA ITALIANA, Via Beato Pellegrino, 1, I-35100 Padova, Italia
- ISTITUTO DI FILOLOGIA MODERNA, Facoltà Magistero, via S. Fabiano, 9, 52100 Arezzo, Italia
- ISTITUTO DI FILOLOGIA MODERNA, Dipartimento di letterature moderne e scienze dei linguaggi, Via S. Fabiano, 9, 52100 Arezzo, Italia
- ISTITUTO DI FILOLOGIA MODERNA, Facoltà Magistero, Via Zamboni 16, Bologna, Italia
- ISTITUTO DI FILOLOGIA MODERNA, Facoltà di Lettere, Università degli Studi di Roma, 00185 Roma, Italia
- ISTITUTO ITALIANO DI CULTURA, 1200 Dr. Penfield, Montreal, Quebec, H3A 1A9
- ISTITUTO ITALIANO DI CULTURA, 686 Park Ave., New York, N.Y. 10012
- ISTITUTO ITALIANO DI CULTURA, 1 Charleton Court, Apt. 102, San Francisco, California 94123
- ISTITUTO ITALIANO DI CULTURA, 136 Beverly St., Toronto, Ontario, M5T 1Y5
- ISTITUTO ITALIANO DI CULTURA, 506, 1200 Burrard St., Vancouver, B.C., V6Z 2C7
- ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE, Largo San Giovanni Maggiore 30, 80134 Napoli, Italia
- JOHN COUTTS Libraries Services Limited, 4290 Third Avenue, Niagara Falls, Ontario, L2E 4K7
- KING'S COLLEGE Library, 266 Epworth Ave., London, Ontario, N6A 2M3
- LAURENTIAN UNIVERSITY, Library-Serials Dept., Sudbury, Ontario, P3E 2C6
- MCGILL UNIVERSITY, McLellan Library, 3459 McTavish, Montreal, Quebec, H3A 1Y1
- MCMASTER UNIVERSITY Library, 1280 Main St. W., Hamilton, Ontario, L8S 4P5
- MODERN LANGUAGE ASSOCIATION OF AMERICA, 62 Fifth Avenue, New York, N.Y. 10011
- MOUNT HOLYOKE COLLEGE Library, So. Hadley, Massachusetts 01075
- NATIONAL LIBRARY OF CANADA, Ottawa, Ontario, K1A 0N4
- NEW YORK PUBLIC LIBRARY, Acquisition Division, The Research Libraries, 5th Avenue, New York
- NEW YORK UNIVERSITY, Bobst Library, Washington Square, New York, N.Y. 10012

- PETRARCA-INSTITUTE an der Universität zu Köln, Universitätstrasse 81,  
5000 Köln 41, West Germany
- QUEENS COLLEGE Library, P.O. Box 6702, Flushing, New York, 11367
- QUEEN'S UNIVERSITY Douglas Library, Kingston, Ontario, K7L 5C4
- SCARBOROUGH COLLEGE Library, West Hill, Ontario, M1C 1A4
- SCUOLA NORMALE SUPERIORE, Piazza dei Cavalieri, Pisa, Italia
- SOCIETÀ DANTESCA ITALIANA, Palagio Arte della Lana, Firenze, Italia
- SOUTHERN METHODIST UNIVERSITY, Fondren Library, Dallas, Texas,  
75275
- STAATSBIBLIOTHEK Preussischer Kulturbesitz, Erwerbsabteilung 11 A,  
Postfach 1407, Postdamer Str 33, D 1000 Berlin (West) 30, Germany
- STANFORD UNIVERSITY Libraries, Stanford, California, 94305
- ST. ANTHONY'S SCHOOL, 391 Booth St., Ottawa, Ontario, K1R 7K5
- ST. JEROME'S COLLEGE Library, Waterloo, Ontario, N2L 3G3
- ST. MICHAEL'S COLLEGE Library, 133 St. Joseph St., Toronto, Ontario,  
M5S 1J4
- SUNY Library at Stony Brook, New York 11294
- TAYLOR INSTITUTION Library, St. Giles, Oxford, OX1 3NA England
- THE LIBRARY OF CONGRESS, Washington, D.C. 20540
- THE OHIO STATE UNIVERSITY Libraries, 1858 Neil Avenue Mall, Colum-  
bus, Ohio 43210
- THE UNIVERSITY OF BRITISH COLUMBIA Library, 2206 East Mall, Univer-  
sity Campus, Vancouver, B.C., V6T 1Z8
- TULANE UNIVERSITY, Serials Section, New Orleans, LA, 70118
- UNIVERSITAETS-BIBLIOTHEK, Abt. Zeitschriften - DFG, Adenauer Allee  
37-41, 5300 Bonn, (West) Germany
- UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL Bibliothèque, C.P. 6202, Succ. A, Montréal,  
Québec, H3C 3T2
- UNIVERSITÉ DE SHERBROOKE, Arts-Centre d'Études de la Renaissance,  
Sherbrooke, Québec, J1K 2R1
- UNIVERSITEITSBIBLIOTHEEK BELGIUM, Postbus 13, B 2610 Wilrijk, Bel-  
gium
- UNIVERSITY OF ALBERTA Library, Edmonton, Alberta, T6G 2J8
- UNIVERSITY OF CALIFORNIA Library, Berkeley, California 94720
- UNIVERSITY OF CALIFORNIA Library at Los Angeles, 340 Royce Hall, Los  
Angeles, California 90024
- UNIVERSITY OF CALIFORNIA, San Diego, La Jolla, California 92093
- UNIVERSITY OF DELAWARE Library, Newark, Delaware 19711
- UNIVERSITY OF DUBLIN, c/o Lonergan C. Salvadori, Trinity College, Dublin  
2, Ireland
- UNIVERSITY OF GEORGIA Library, Athens, Georgia 30602
- UNIVERSITY OF HAWAII Library, 2550 The Mall, Honolulu, Hawaii 96822
- UNIVERSITY OF IOWA Libraries, Iowa City, Iowa 52242
- UNIVERSITY OF KANSAS Libraries, Lawrence, Kansas 66045
- UNIVERSITY OF MARYLAND, McKeldin Library, College Park, Maryland  
20742
- UNIVERSITY OF MASSACHUSETTS Library, Amherst, Mass. 01003
- UNIVERSITY OF MELBOURNE, Baillieu Library, Parkville, 3052, Victoria,  
Australia
- UNIVERSITY OF MISSOURI Library — Columbia, Columbia, Missouri 65201
- UNIVERSITY OF NORTH CAROLINA — Chapel Hill, Wilson Library, Cha-  
pel Hill, N.C. 27514

- UNIVERSITY OF NOTRE DAME, Serials Record, Memorial Library, Notre Dame, Ind. 46556
- UNIVERSITY OF OTTAWA, Morisset Library, Ottawa, Ontario, K1N 6N5
- UNIVERSITY OF PENNSYLVANIA Library, 3420 Walnut Street, Philadelphia, Pennsylvania 19104
- UNIVERSITY OF SYDNEY, Fisher Library, NSW Australia
- UNIVERSITY OF TEXAS AT AUSTIN, General Libraries-Foreign, Austin, TX 78712
- UNIVERSITY OF TORONTO Library, Toronto, Ontario, M5S 1A5
- UNIVERSITY OF VERMONT Guy W. Bailey/Howe Library, Burlington, Vermont 05405
- UNIVERSITY OF VIRGINIA, Alderman Library, Charlottesville, Virginia 22901
- UNIVERSITY OF WESTERN ONTARIO, D.B. Weldon Library, London, Ontario, N6A 3K7
- UNIVERSITY OF WISCONSIN, Serials Dept., Memorial Library, 728 State St., Madison, Wisconsin, 53706
- VANDERBILT UNIVERSITY Library, 419-21st Avenue South, Nashville, TN 37203
- VASSAR COLLEGE Library, Poughkeepsie, New York 12601
- WAKE FOREST UNIVERSITY Library, P.O. Box 7777, Raynolda Station, Winston Salem, N.C. 27109
- WHEATON COLLEGE Library, Norton, Massachusetts 02766
- YALE UNIVERSITY Library, New Haven, Connecticut 06520
- YANKEE BOOK PEDDLER, Inc., P.O. Box 307, Maple St., Contoocook, N.H. 03229
- YORK UNIVERSITY Libraries, 4700 Keele St., Downsview, Ontario, M3J 2R2

# Carleton Centre for Renaissance Studies

## Carleton Renaissance Plays in Translation

General Editors: Donald Beecher, Massimo Ciavolella

"The critical introductions and notes are thorough without being pedantic and are likely to prove interesting to the advanced scholar as well as helpful to the novice. For providing students with good and inexpensive editions of important European plays, the Carleton Renaissance Plays in Translation deserve the grateful attention of all serious teachers of drama and dramatic literature." — *Canadian Book Review Annual*

"The 'Carleton Renaissance Plays in Translation' series provides a very useful service for students of Renaissance theater. . . ." — *Choice*

### **Satisfaction All Around (*Les Contens*)**

Odet de Turnèbe

Translated with an Introduction and Notes by Donald Beecher

1979 / xxx + 102 pp.

In Canada **\$4.95** paper

In the United States **\$5.75** paper

### **The Scruffy Scoundrels (*Gli Straccioni*)**

Annibal Caro

Translated with an Introduction and Notes by Massimo Ciavolella and Donald Beecher

1981 / xxviii + 95 pp.

In Canada **\$4.95** paper

In the United States **\$5.75** paper

### **The Horned Owl (*L'Assiuolo*)**

Giovan Maria Cecchi

Translated with an Introduction and Notes by Konrad Eisenbichler

1981 / xxiv + 80 pp.

In Canada **\$4.95** paper

In the United States **\$5.75** paper

### **The Rivals (*Les Corrivaus*)**

Jean de la Taille

Translated with an Introduction and Notes by H. Peter Clive

1982 / xxxi + 58 pp.

In Canada **\$4.95** paper

In the United States **\$5.75** paper

An examination copy is available on request and is charged to the individual until an order for 10 or more copies is received.

#### **In Canada order from:**

**Dovehouse Editions Canada**

32 Glenn Ave.,

Ottawa, Ontario, Canada K1S 2Z7

#### **In the U.S.A. order from:**

**Humanities Press Inc.**

Atlantic Highlands

New Jersey, U.S.A. 07716

**The  
Canadian  
Modern  
Language  
Review**

**La Revue  
canadienne  
des langues  
vivantes**

**Editor: Anthony S. Mollica**

Literary, linguistic and pedagogical articles, book reviews, current advertisements and other material of interest to teachers of French, German, Italian, Polish, Russian, Spanish, Ukrainian, and English as second language, at all levels of instruction.

**Subscription rates:**

Regular	\$20.00	Overseas	\$25.00
Students	\$15.00	Sustaining	\$30.00
Institutions	\$25.00	Patrons	\$100.00

(U.S.A., same rates in U.S. Currency)

**Canada's Voice in Language Teaching and Learning**

Founded in 1944 by Dr. George A. Klinck.

Published regularly in October, January, March and May. Occasionally, a special supplementary issue is also published.

Cheques or money orders payable to *The Canadian Modern Language Review / La Revue canadienne des langues vivantes* should be sent to — Business Manager, CMLR/RCLV, 4 Oakmount Road, Welland, Ontario L3C 4X8 (Canada).

Sample copy of the journal will be sent on request.



Enclosed please find my cheque or money order for \$\_\_\_\_\_ for a one-year subscription to *The Canadian Modern Language Review / La Revue canadienne des langues vivantes* (CMLR/RCLV), 4 Oakmount Road, Welland, Ontario L3C 4X8 (Canada).

Please begin my subscription with the October ☐, January ☐, March ☐, May ☐ issue.

please print

Name \_\_\_\_\_

Address \_\_\_\_\_

City \_\_\_\_\_ Prov / State \_\_\_\_\_

Postal/Zip Code \_\_\_\_\_

Signature \_\_\_\_\_

Date \_\_\_\_\_

Please return this portion with your payment Thank you

# LETTERATURE D'AMERICA

## RIVISTA TRIMESTRALE

ISPANOAMERICANA - ANGLOAMERICANA  
BRASILIANA - TUTTAMERICA

*Direzione:* C. Giorcelli, D. Puccini, L. Stegagno  
Picchio, B. Tedeschini Lalli.


*Abbonamento annuo:* Italia L. 20.000  
Esteri \$ 29

*Abbonamento ad un solo numero e al numero  
complessivo «Tuttamerica»:* Italia L. 14.000  
Esteri \$ 19

*Per abbonamenti:* Bulzoni editore,  
Via dei Liburni, 14, tel. (06) 4955207  
00185 Roma

Conto corr. bancario, Cassa di Risparmio  
di Roma, Ag. 16, N. 112755

c/c p. n. 31054000 intestato a:  
Bulzoni editore, Roma



# QUADERNI d'italianistica

Revue officielle de la Société canadienne pour les études italiennes  
Official Journal of the Canadian Society for Italian Studies

Volume 1 No. 2 1980

*QUADERNI d'italianistica* est la revue officielle de la Société canadienne pour les études italiennes et est publiée deux fois par année, au printemps et en automne.

## Abonnement:

Individu, Canada-U.S.A.

Institution, Canada-U.S.A.

Adhésion à la S.C.E.I. y compris la revue

Autres pays ajouter \$2.50 par année pour les frais de poste

Pour un numéro particulier (spécifier) \$5.00

Veuillez envoyer un chèque ou un mandat-poste à l'ordre de *QUADERNI d'italianistica*.

	1 an	2 an	3 an
	\$ 12	\$ 20	\$ 27
	\$ 15	\$ 26	\$ 37
	\$ 20		

Envoyer à:

Leonard G. Sbrocchi  
Directeur administratif

*Quaderni d'italianistica*

Dép. de langues et littératures modernes  
Université d'Ottawa

Ottawa, Ontario K1N 6N5

Nom \_\_\_\_\_

Adresse \_\_\_\_\_

Ville \_\_\_\_\_

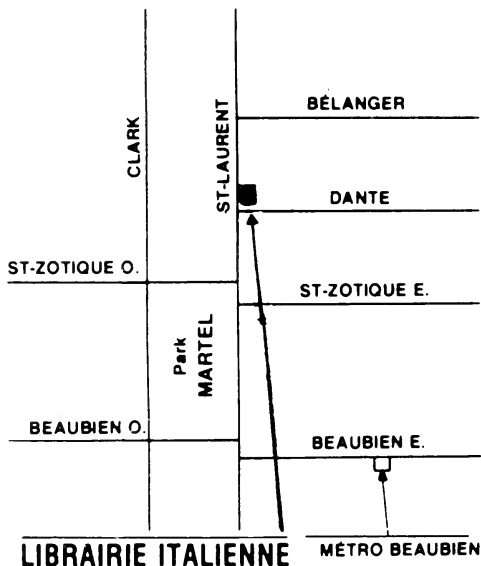
Prov. Etat \_\_\_\_\_

Pays \_\_\_\_\_

Code postal \_\_\_\_\_

**LIBRAIRIE ITALIENNE    LIBRERIA ITALIANA**  
**I.C.P.R. Ltd.**

6792 boul. St-Laurent, Montréal, Que. H2S 3E7  
Tél. (514) 277-2955



I prezzi praticati sono uguali al valore in lire del libro



# NEW

*The Canadian Society for Italian Studies*

announces

a new monograph series:

## **Biblioteca di Quaderni d'Italianistica**

General Editors: M. Ciavolella, A. Iannucci,  
Leonard G. Sbrocchi

First volume now available

## ***Studies in Italian Applied Linguistics/ Studi di linguistica applicata***

edited by

Nicoletta Villa and Marcel Danesi

Contents:

- I. *Theoretical Aspects/Aspetti teorici*:  
includes articles by Renzo Titone, Gérardo Alvarez,  
Ronald Sheen
- II. *Pedagogical Aspects/Aspetti glottodidattici*  
includes articles by Marcel Danesi, Marina Frescura  
Anthony S. Mollica, Luisa Karumanchiri,  
Raffaella Maiguashca, Robert J. Di Pietro
- III. *Descriptive Aspects/Aspetti descrittivi*  
includes articles by Francesco Sabatini, Carlo Fonda  
Jana Vizmuller-Zocco, Nicoletta Villa, Joseph S. Ricciardi

### ***Special Introductory Offer***

If ordered before January 31, 1985 — \$9.95

Order from:

Leonard G. Sbrocchi  
Department of Modern Languages and Literatures  
University of Ottawa  
Ottawa, Ontario  
Canada K1N 6N5  
Telephone 231-5471 or 231-2305

**ISSN 0226-8043**